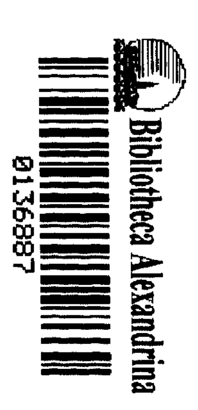


منشورات جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

أصول النقد العربي القديم

الدكتور
عصام قصبجي



مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية
١٤١٦هـ - ١٩٩٦م



منشورات جامعة حلب



أصول النقد العربي القديم

الدكتور عصام قصبجي

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

١٤١١هـ/١٩٩١م



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة

إذا كان العلم بالشيء إنما هو ثمرة تصوره الذهنـي ، وإذا كان الأصـل الكلي هو الذي يحدد الحكم الجزئي ، فما هو التصـور النقـدي العربـي للفـن الشعري في أصوله الكلية ؟ ذلك هو سبيل هذا البحث الذي يعرض مفهوم النقد العربي القديم لقضايا الفن الشعري : أكان هذا النقد ـ مثلاً ـ يعدّ الشعر محاكاةً لظاهر الطبيعة أم لجوهرها ؟ أكان الشاعر العربي يحاكي « الشيء » المادي ، أم « الفعل » الإنساني ؟ ولقد يقال : إن جمود النقد العربي حول المفهوم اللغوي الجزئي حجب المفهوم الفكري الكلي ، على نحو عاق تطور الخيال الشعري ، ولاسيما أن هذا النقد جعل التشبيه جوهر الشعر ، ثم جعل لهذا التشـبيه قيوداً صرفت الشعر ـ غالباً ـ عن غايته الإنسانية ، وطابعه الخيالي المنصرف إلى ما يمكن أن يكون ، لا إلى ما هو كائن فحسب ، واقتضى ذلك أن يغدو الشعـر غنـاءً زخرفياً منمنماً ، وتصويراً ظاهرياً فيه من الأصباغ أكثر مما فيه من الألحان ، لأنه أقرب إلى الرسم منه إلى الموسيقا ، وخاصـة من خلال الميل به إلى الحس دون الذهن ، والوضوح دون الغموض ، والكذب دون الصدق .

ولما كانت علة ذلك كله أن النقد الغربي كان غنائياً ، مثلما كان الشعـر العربي غنائياً ، كان الكلام على الطابع الغنائي في نقدنا القديم مدخلاً لا بد منه لفهم أصول هذا النقد الذي حام حول حمى الشعـر الجـاهلي ، يستلهـم منـه المبادىء ، ويصوغ منه الأصول .

وليست غاية هذا البحث أن يعرض معلومات جامدة ، وإنما غايته جلاء أصول النقد القديم على نحو يعين على فهم الشعر من حيث كونه رؤيا شعورية حية ، لا نظماً ذهنياً جامداً ، فإن اتفق ذلك ، فهو حسبي ، والله الهادي الى سواء السبيل .

حلب ٢٨ محرم ١٤٠٢ هـ

٢٥ تشرين الثاني ١٩٨١م

د. عصام قصبجي

المدخل

الطابع الغنائي في النقد العربي القديم

آ ـ في النقد الجاهلي :

ما هي العلاقة بين الأدب والنقد إذا كان لا بد من اقتران الأدب بالنقد ؟ من المسلَّم به بادىء ذي بدء أن نشأة الأدب ترافق ـ غالباً ـ نشأة الأمة ، وأن الشعر ـ مثلاً ـ مظهر لما يضطرم في روح الأمة من مشاعر ؛ بيد أن النقد ليس كذلك ، إذ قد يوجد شعر ولا يوجد نقد ، وهذا ما يجد المرء نفسه ملزماً بالتفكير فيه في العصر الجاهلي ؛ لأن الشعر الجاهلي قبل الإسلام بقرن من الزمن على وجه التقريب كان قد بلغ ذروة عالية من الإتقان ، وإن كانت أصوله الأولىٰ قد ضاعت ، بل لعله وصل الذروة التي ظل شعراء العربية يطمحون الى ارتقائها على مرّ العصور ، من الناحية الشكلية على الأقل ، بيد أن النقد الجاهلي لم يكن كذلك طبعاً ، ولم يرتقِ أية ذروة ، وذلك إذا لم نغال فننكر وجوده أصلاً .

وقد يكون من الطبيعي أن يتأخر ارتقاء النقد الأدبي ؛ فالنقد ظاهرة عقلية تقترن بنضج عقلي قوامه التعليل ، وليس الشعر ظاهرة عقلية طبعاً ، إذ يكفي فيه نزوع الطبع ، وقوة البديهة ، ولذا فقد اتفق أن وجد الشعر العربي الجاهلي وارتقى ، ولم يوجد النقد العربي الجاهلي ولم يرتقِ ، فالبداوة تنشىء شعراً ولكنها لا تنشىء نقداً ، ولا نريد أن نقول إن الحضارة لا تنشىء شعراً ، وإذا أردنا ألا نغالي فلنقل : إن الشعر يقوىٰ في البدو ، ويضعف في الحضر ، بينما يضعف النقد في البدو ، ويقوىٰ في الحضر ، وقد يقال في ذلك : إن الثقافه

العقلية تفسد البديهة الشعرية ، لأنها تفتح أمام الذهن أكثر من سبيل ، وتضع أمامه أكثر من احتمال ، فيحار الشاعر بين التفكير والتعبير ، أما البديهة فإنها تبرز ما يجيش في طبع المرء قبل أن تمسه حدة العقل ، وهكذا نحس في شعر البديهة بنبض الحياة أكثر مما نحس بمنطق العقل ، وقد يفسر هذا ما يقال من أن الشعر الجاهلي شعر غنائي ، فالشعر الجاهلي حداء ذاتي ، والحداء والغناء صنوان ينبعان من أنغام النفس لا من شوائب الفكر ، من الذات لا من الموضوع .

يمكن القول إذن إن العصر الجاهلي شهد نضج الشعر القائم على قوة الطبع البدوي ، ولم يكن ثمة سبيل الى نضج النقد القائم علىٰ قوة العقل الحضري أو الذوق الحضري ، غير أن هذا لا يعني أنه لم يكن هنالك نقد أصلاً ، فالنقد ـ في بذوره الأولىٰ التي هي التأثر بالشعر إعجاباً أو إعراضاً ـ وجد منذ وجد الشعر ضرورة ، لأن الثناء على قصيدة إنما يعني الإحساس بها من خلال تقويم معين ، على أن المشكلة في الجاهلية أن هذا الإحساس كان غائماً خفياً لم يبلغ أن يتحول مبدأ عقلياً ، لأن الإحساس مرحلة تتقدم التعليل ، ولكنها لا تغني عن التعليل ، والنقد أمران في النهاية ـ إذا أردنا ألا نخوض في مسائله : إحساس وتعليل ، أو ذوق وعقل ، والنقد الذوقي كان معروفاً في أطواره الأولىٰ في الجاهلية علىٰ نحو يلائم الحياة البدوية ، أما التعليل فكان يعرض أحياناً على استحياء ، وهكذا نستطيع أن نخلص الى أن النقد الجاهلي كان غنائياً مثلما كان الشعر الجاهلي غنائياً .

النقد الغنائي الجاهلي :

ما هي سمات النقد الغنائي الجاهلي إذن؟ لعل أبرز ما يوضح هذه السمات ما يروىٰ عن قبة النابغة التي كانت تضرب له في سوق عكاظ ، ففي هذه القبة حدّد النابغة ملامح الذوق النقدي الذي ينكر على الشاعر أن يعبر كما يريد ، أو كما يحسّ ، ويطلب منه أن يعبّر كما يريد له العرف أو المثل ، وإن سلك سبيل

الغلو مبتعداً عن الصدق ، ففي « الموشح » أن النابغة الذبياني كانت « تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها . قال : فأول من أنشده الأعشى : ميمون بن قيس أبو بصير ، ثم أنشده حسان ابن ثابت الأنصاريُّ :

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمَعْن بالضحى وأسيافُنا يقطرن من نجدة دما
ولدنا بني العنقاء وابنيَ محرِّقٍ فأكرِمْ بنا خالاً وأكرمْ بنا ابنما

فقال له النابغة ، أنت شاعرٌ ، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك ، وفخرتَ بمن ولدتَ ، ولم تفخر بمن ولدك »

إن حساناً كان يفخر ، ويغلو غلواً معقولاً من خلال الأعراف الجاهلية التي تمجد الكرم والنجدة والنسب ، غير أن النابغة لا يكتفي بما هو معقول إذا كان هنالك ما ليس بمعقول ، وقد نسب إليه أيضاً ، ـ وقد يكون النقد لغيره إلا أنه ينسج على منواله ـ طعن آخر ، قالوا : « قال حسان : « لنا الجفنات الغر » ولو قال « البيض » لكان أحسنَ ، لأن الغُرّة بياض قليل في لون آخر ، وقال : « يلمعن بالضحى » ، ولو قال : « يشرقن بالدجى » لكان أحسن ، لأن الإشراق أقوىٰ من اللمعان ، والضيف أكثر ما يجيء ليلاً ، وقال : « وأسيافنا يقطُرْنَ » ، ولو قال : « يجرين » لكان أحسن ، لأن الجريَ أكثرُ من القَطْر » . النابغة إذن يريد المثل ، وإن كان غير معقول ، فليس من المعقول أن تلمع الجفان بالدجى ، أو تجري السيوف بالدم ، ومن المعقول أن تلمع الجفنات بالضحى ، وتقطر السيوف بالدم ، والمعقول هنا هو المقاربة بين الشعر والممكن ، أو المحتمل ، بحيث يصبح الشعر انطباعاً صادقاً لذات الشاعر عن

العالم المحيط به ، وأغلب الظن أن حساناً نفسه لم يكن يريد إلى الصدق ، وإنما كان يعبر تعبيراً عفوياً ، فالطبع البدوي العفوي ربما كان يميل إلى المبالغة في القول كما كان يميل الى المبالغة في الحياة ، لأنه لا يعرف الحدود الوسطى ، وإنما يطمح الى الحدود القصوى ، ولكنه ـ على كل حال ـ لم يكن يريد أيضاً إلى الغلو ، وهذا ما أساء اليه ، فثمّة مثل أعلى ، أو حد أقصى للمعاني ، على الشاعر أن يبلغه دونما تفكير في مطابقته لمشاعره ، أو عدم مطابقته .

وفي الرواية أن هنالك من احتجّ لحسان ، وأن هنالك من احترس من مثل زلله ، غير أن هذا لا يعني أن هؤلاء نبهوا على ما يخالف رأي النابغة في القصد إلى بلوغ الغاية من الشيء ، وإنما هي مخالفات جزئية شكلية . وهكذا ، فإن قبة النابغة حددت مبدأ رئيساً من مبادىء النقد ، هو أن على الشاعر ألا يصدر عن طبعه ، وإنما عن مثله ، سواء أكان هذا المثل مطابقاً لطبعه أم لم يكن ، وربما كان هذا أخطر ما أورثته هذه القبة لتاريخ النقد العربي ، إذ أنكرت مبدأ الصدق الذي يلزم الشاعر بالصدور عن مشاعره لا عن مشاعر غيره ، أو عن مشاعر أخرى قد تخالف مشاعره ، ولكي ندرك خطر هذا المبدأ ، علينا أن نفكر في مقدار جهلنا بالشعراء على الرغم من غزارة شعرهم ، إننا نجد في ديوان الشاعر الجاهلي كل شيء إلا ذاته ، على الرغم مما يفترض من أن شعره ذاتي ، فهو ذاتي لأنه ليس بموضوعي ، لا لأنه صورة ذات الشاعر ، إنه صورة المثل ، والعرف ، والمجتمع ، والبيئة ، والذوق العام ، ولكنه ليس صورة الشاعر ، ولقد أفضى هذا المبدأ مثلاً في مسألة المدح الى أن يكون الكرم هو الصفة الأساسية التي يمدح بها من هم أهل للمدح ، على الرغم من اختلاف صفاتهم ، أما في الغزل ، فالأمر أوضح ، إذ أصبح للمرأة الجاهلية في غزل الشعراء أنموذج وحيد لا يتغير ، ومع ان الذوق قد يتغير، بل لا بد أن يتغير في أمر ذاتي كالميل الى المرأة ، فإنه لم يتغير في دواوين الجاهلية لسبب واضح هو أن كل

من يتغزل ينبغي أن يعمد الى المثل الأعلى في جمال المرأة - كما يقره العرف - دون صفات المرأة التي يتغزل بها ، إذا سلمنا بأنه يتغزل بامرأة حقاً ، وكانت النتيجة أن المحبين كانوا متعددين ، لكن المحبوبة واحدة وهي ذات خصر دقيق ، وعجز ممتلىء ، وشعر أثيث ، وبشرة بيضاء ، على نحو ما يبدو جلياً في وصف امرىء القيس لتلك المرأة المهفهفة البيضاء :

مهفهفة ، بيضاء ، غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل [١]
تصد وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد ، كجيد الريم ، ليس بفاحش إذا هي نصّته ، ولا بمعطل
وفرع ، يزين المتنَ ، أسودَ فاحمٍ أثيثٍ ، كقنو النخلة ، المتعثكل
غدائرهُ مستشزراتٌ إلى العُلا تضِلُّ العقاصُ في مثنى ومرسل
وكشحٍ ، لطيفٍ ، كالجديل مخصرٍ وساقٍ ، كأنبوب السقي ، المذلل
ويضحي فتيتُ المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
وتعطو برخص ، غير شثنٍ ، كأنه أساريعُ ظبيٍ ، أو مساويك إسحل
تضيء الظلام بالعِشاء كأنها منارة ممسى راهبٍ ، متبتل
إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماءِ ، غيرَ محلّلِ

هذه المرأة هي الأنموذج ، مع بعض الفروق طبعاً ، وإن المرء ليتساءل عما إذا كان الشاعر الجاهلي لم يحب امرأة سمراء قط ، أو ذات خصر غير دقيق ، وليس من المعقول أن تكون نساء الجاهلية نسخة واحدة مكرورة ، أو يكون شعراء الجاهلية ذوقاً واحداً مكروراً ، ولكن ما ليس بمعقول كان الأنموذج الذي يلغي الذوات الفردية في ذات جماعية .

---

١) شرح القصائد العشر : التبريزي .

ولم تقتصر مساوىء قبة النابغة على مسألة الصدق ، وإنما كان لها أثر بالغ في إشاعة مبدأ النقد « الانفعالي » الذي يجعل النقد استجابة انفعالية نفسانية عابرة لمؤثر جمالي معين ، فإذا بهذا الشاعر أشعر الإنس ، وإذا بذلك الشاعر أشعر الإنس والجن ، وإذا بهذا البيت أفضل الأبيات ، وبديهي أنه ليس ثمة مجال هنا لمعيار معين ، بل إن هذا الذي كان أشعر الإنس والجن ذات يوم ، ولبيت من الأبيات ، قد يغدو أبعد الإنس عن الشعر ذات يوم ، ولبيت من الأبيات ، أو لفظ من الألفاظ ، وأيضاً ، فإن هنالك ، تبعاً لذلك ، عدداً ممن هم أشعر الشعراء ، وذلك بالقياس إلى عدد النقاد ، بل إلى ناقد واحد في أوقات متباعدة ، أو إزاء أشعار مختلفة ، ولننظر أيضاً الى ما رواه ابن قتيبة : « كان النابغة تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ ، وتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها ، فأنشده الأعشى أبو بصير ، ثم أنشده حسان بن ثابت ، ثم الشعراء ، ثم جاءت الخنساء السلمية ، فأنشدته ، فقال لها النابغة : والله لولا أن أبا بصير أنشدني (آنفاً) لقلت إنك أشعر الجن والإنس ، فقال حسان : والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك ، فقبض النابغة على يده ، ثم قال : يا بن أخي إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع »

إن عبارة « أشعر الناس » أو « أشعر القوم » ذاتها إنما هي عبارة مضللة ، فليس هنالك شاعر بعينه أشعر - على الإطلاق - من غيره ، إذ ليس الشعر صفة من صفات الإنسان التي يفضل بها غيره ، وإنما هو حالة من حالاته ، وحالة الإنسان لا تكتسب صفة الدوام ، وإنما هي تتغير ، فتقوى ، وتضعف ، تبعاً لتغير النفس إزاء صروف الزمان ، ولا جرم أن النفس الإنسانية لا يسبر لها غور في تعدد أحوالها إزاء أحوال الحياة ، وإذن فإن شاعراً ما قد يكون

مبدعاً في حالة من الحالات ، لكنه ليس مبدعاً ضرورة ، على الدوام ، وفي جميع الحالات ، ومشكلة المفاضلة بين الشعراء مشكلة يعسر حلها ، لأنها ترتبط بكثير من الأمور المعقدة ، من مثل ماهية الشعر ، وماهية الإبداع ، إذ كيف نقارن مثلاً بين شاعر وآخر مع اختلاف زمانهما أو مكانهما أو حالتهما ؟ وفي الغزل نفسه مثلاً لا نستطيع أن نقول إن غزل فلان أفضل من غزل غيره ، لأن لكل غزل طبيعة خاصة متعلقة بنفس الشاعر ، وحالته ، أو تجربته ، وإنما يتفاوت الغزل أو الشعر عامة بقدر طاقة الشاعر على نقل مشاعره إلينا ، ولذا فالشاعر لا يفضل غيره من حيث هو شاعر ، وعلى سبيل الإطلاق ، وإنما يفضله في قدرته على نقل تجربة معينة ، على نحو معين ، وفي وقت معين ، لا يكتسب صفة الدوام أو الإطلاق .

على أن عبارة « أشعر الناس » تذكرنا بالسعي وراء الحدود القصوى للأشياء مرة أخرى ، فليس يرضي العربي أن يكون هنالك جميل ، وجيد ، بل لا بد من الأجمل والأجود ، ولا يرضيه في المرأة أن تكون محبوبة ، بل لا بد أن تكون هذه المحبوبة أجمل النساء ، ولا يرضيه ايضاً أن يكون الشعر معبرا عن صاحبه تعبيراً صادقاً ، فلا بد أن يكون الشعر أفضل ما قيل ، أو ما يمكن أن يقال ، بل لا يرضيه كما رأينا أن يكون صاحبه أشعر الإنس ، فلا بد أن يكون أشعر الإنس والجن ، وإن الأمر ليغدو أغرب عندما نلاحظ أن النابغة حكم للأعشى بأنه أشعر الناس لأنه تقدم في الزمن على الخنساء حين أنشد شعره ، فليس هنالك سبيل إذن الى المقارنة القائمة على معيار معين ، وإنما هي استجابة انفعالية عابرة نزقة تنم على طبع العربي ، وتؤكد مسألة النقد الغنائي مرة أخرى .

ولم يكن النابغة وحده مسؤولاً عن النقد الانفعالي ، وها هو ذا الحطيئة ايضاً يجعل زهيراً أشعر الشعراء « سئل الحطيئة : من أشعر العرب ؟ فقال :

الذي يقول :

ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفره ومن لا يتق الشتم يشتم

يعني زهيراً . قال : ثم من ؟ قال : الذي يقول :

من يسأل الناس يحرموه ... وسائل الله لا يخيب

(يعني عبيداً) .

أما لبيد فإنه يقدم امرأ القيس : « أخبرني أبان بن عثمان البجلي قال : مرّ لبيد بالكوفة في بني نهد ، فأتبعوه رسولاً سؤ ولاً يسأله : منْ أشعر الناس ؟ قال : الملكُ الضليل ، فأعادوه إليه ، قال : ثم من ؟ قال : الغلام القتيل . وقال غير أبان : ابن العشرين ، يعني طرفة - قال : ثم مَنْ ؟ قال : الشيخ أبو عقيل ، يعني نفسه » .

ويلاحظ أن الناقد الجاهلي كان من الشعراء ، وأنهم كانوا يفترضون أن الشاعر هو الناقد ، ولذلك كانوا يسألونه ، وكما كان هذا الشاعر ينظم بيتاً فقد كانَ يصدر حكماً ، وإذن فليس من المغالاة أن يكون حكمه غنائياً ، إذا كان شعره غنائياً ، وواضح أن الطبع الجاهلي لا بد أن يظهر في النقد مثلما ظهر في الشعر ، إذا كان الناقد هو الشاعر . وهذا الطبع انفعالي ذوقي غفل من التعليل ، لأن العصر الجاهلي إنما هو عصر الفطرة البدوية القائمة على تقلبات الأهواء والأمزجة .

وإذا كانت البذور تفضي الى الثمرة وتكون كامنة فيها ، فإن بذور النقد الجاهلي أفضت الى أن يتجلىٰ النقد العربي بعد ذلك في شكل معين ، قد يكون هذب عن النقد الجاهلي ، غير أنه لا يختلف عنه ؛ ذلك أننا لا نجد تطوراً جوهرياً في النقد يبتعد به عن الجزئية والغنائية . وعلى الرغم من أن تطور النقد لا يقترن بتطور الشعر ضرورة ، فإن الملاحظ أن تطور النقد العربي كان مقترناً

بتطور الشعر العربي ، فإذا سلمنا بأن أي تغير جوهري لم يتم في الشعر العربي على نحو يخرج به عن الجزئية والغنائية ، فقد ينبغي أن نسلم بذلك في النقد أيضاً .

ب ـ في النقد الإسلامي :

على أن المرء هنا يستوقفه سؤال جوهري يتعلق بأثر الإسلام في النقد ، إذ إن طبائع الأمور تقتضي أن يؤثر الإسلام في النقد مثلما أثر في شتى العلوم الأخرى ، ولاسيا أن المجتمع انتقل من البداوة الى الحضارة ، ومن البساطة الى التعقيد ، ومن الذوق الى العقل ، بيد أن شيئاً من ذلك لم يحصل ، لأن قوة الشعر الغنائي ثابت على كل تغير ، وكأن التمسك بهذه الغنائية كان تمسكاً بالذوق البدوي أن يضيع في شتات الثقافات الأعجمية الوافدة ، أو لأن الذوق الجماعي المتجلي في الشعر يعسر تغييره وانتقاله بسهولة من طور الى طور ، وقد اتفق أن النقد راح يفسر هذه الغنائية ويثبتها ، ويعللها ، ويحرم الخروج عليها ، عوضاً من أن يدرسها على أنها ظاهرة من ظواهر الشعر ، ولكنها ليست الشعر ، ولاسيا فيا يتعلق بملامحها ، المغالية في إنكار الصدق الفني .

ولا ريب أن القرآن الكريم كان له أثره الأدبي واللغوي ، فضلاً عن أثره الديني والروحي ، وإذا كانت اللغة مظهراً لمضمون ، فلا مناص من التسليم بأن اللغة العربية دخلت في طور جديد عندما عبرت عن المضمون القرآني ، لا جرم أنه غير طورها الجاهلي الذي كان محدود المعاني ، بسيط الأفكار ، فها هنا قوة في المعنى اقتضت قوة في التعبير ، وقوة المعنى عندما يكون المعنى إلهياً تختلف بلا ريب عن قوة المعنى عندما يكون المعنى بشرياً ، والقول في النهاية مظهر قوة القائل ، وإذن فالمرء يفترض أن شيئاً ما لا بد أن يتغير في الشعر بعد القرآن ، وفي النقد بعد القرآن ،غير أن القرن الأول ينقضي ، وينقضي بعده القرن الثاني ، بله الثالث، وليس في شعر العرب ، أو في نقد العرب ، شيء تغير ،

ما خلا بعض اللمحات الذوقية التي نمت على لطف فرضه الدين الجديد في الأذواق والعقول .

أتأثر العرب إذن بالجانب الديني من القرآن ، ولم يستلهموا الجانب الأدبي على الرغم من أن الجانب الأدبي كان مظهراً أو ثوباً للجانب الديني لا ينفصل عنه ؟ يبدو أن الأمر كذلك ، وأن إلفتهم لتقاليدهم الأدبية ، وتعصبهم لها ، جعل بينهم وبين استلهام أدب القرآن حاجباً ، وطبعاً ، فإن تغير طابع الأدب الجاهلي من الغنائي إلى القصصي ـ مثلاً ـ تأثراً بالقصص القرآني ، كان كفيلاً بتغير طابع النقد العربي ، غير أن ذلك لم يحدث ، ومضى قرن أو أكثر ، والشعر هو الشعر ، والمدح هو المدح ، والغناء هو الغناء ، وليس شعر ذي الرمة مثلاً بمختلف عن شعر لبيد ، أو شعر جرير بمختلف عن شعر الحطيئة ، وكل ما هنالك لطفٌ في الذوق فرض أحياناً لطفاً في اللغة .

كان الإسلام كفيلاً إذن بتغيير نمط النقد ، تبعاً لتغيير نمط العقل ، وكان الرسول ﴿ ﷺ ﴾ قد لاحظ بعض الملاحظات النقدية ـ على قلّة مبالاته بالشعر إلا فيما يخص الدعوة ـ وكانت هذه الملاحظات جوهرية حقاً ، وأهمها اثنتان تتعلقان بالصدق والخلق ؛ أما الصدق فقد روي أن النابغة الجعدي « أنشد رسول الله قصيدته التي يقول فيها :

أتيت رسول الله إذ جاء بالهدى ويتلو كتاباً كالمجرّة نيّرا

فلما قال :

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا »

قال له المصطفى : إلى أين يا أبا ليلى ؟ فقال : إلى الجنة ، فقال الرسول : إن شاء الله .

ولا ريب أن هذه الملاحظة تحد من غلواء المبالغة الجوفاء ، وتحاول رد الشاعر إلى سبيل الصدق المعقول ، وتبدو رداً على حماسة النابغة للمبالغة في قبته ، على نحو ما مرّ بنا ، وإنها لسخرية لطيفة من ذلك العرف الجاهلي الذي لا يرضى للمجد بما دون السّماء : الى أين يا أبا ليلىٰ ؟ وكأن رسول الله ينبه الشعراء جميعاً على السبيل المعقول في القول سائلاً الشعراء : إلىٰ أين أنتم ذاهبون بعيداً عن القريب ، والمألوف ، والمعقول ، والصادق ؟ ولقد أحسن الجعدي التهرب ، كما أحسنه من بعده معظم الشعراء ، عندما جعلوا الشعر ضرباً من التحايل الفني على المضمون الفكري ، مما لا سبيل الى مناقشته ، وأيضاً فقد روي عن الرسول أنه قال : « أبغض الخلق إليّ ، وأبعدهم مني مجالس يوم القيامة هم الثرثارون ، والمتفيهقون » ، وهذا نص في الإزراء بالتصنع اللفظي البغيض الذي لا طائل منه

وأما الخلق ، فقد روي أن النابغة الجعدي أيضاً لما قال :

ولا خير في حِلم إذا لم يكن له ... بوادرُ تحمي صفوه أن يكدرا

ولا خير في جهل إذا لم يكن له ... حليمٌ إذا ما أورد الماء أصدرا

قال له النبي : لا فض الله فاك .

الشعر عند الرسول الكريم إذن ليس ضرباً من اللعب الفني ، أو المبالغة الزائفة ، وإنما هو معنى وخلق ايضاً ، ومن الطبيعي أن هذا الأمر لم يكن من شأن الجاهلي الاهتمام به ، فالشعر عندهم يقوىٰ في الشر ، والأهواء ، والنزوات ، والأحقاد ، والخصومات ، غير أن الجاهلي لم يكن قد وصل بعد إلى طور يتيح له أن يفهم هذه الملاحظات التي تهز ما رسخ في ذهنه من أعراف أدبية ، ولذلك فإنها لم تكتسب القوة التي كانت تكتسبها التعاليم الدينية .

ومضى الشعر الجاهلي على سنته الأولىٰ ، وجاء عمر رضي الله عنه فأفرغ جهده في إبراز المبدأ الخلقي في الشعر ، وإن كان قد اقتدىٰ بالرسول الكريم في الحض على الصدق أيضاً عندما أثنى على زهير بأنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه ، إذ روي عن عمر « أنه قال : أنشدوني لأشعر شعرائكم ، قيل : ومن هو ؟ قال : زهير. قيل : وبمَ صار ذلك ؟ قال : كان لا يعاظل بين القول ، ولا يتّبع حوشّي الكلام ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه » . « وكتب عمر إلى عامله ، أن : سل لبيداً والأغلب ما أحدثا من الشعر في الإسلام ، فقال الأغلب :

أرجزاً سألت أم قصيدا فقد سألت هيناً موجودا

وقال لبيد : قد أبدلني الله بالشعر سورة البقرة وآل عمران ، فزاد عمر في عطائه فبلغ به ألفين » ، « وأنشد سحيم عبد بني الحسحاس قوله :

عميرة ودع إن تجهزت غاديا كفى الشيب والاسلام للمرء ناهياً

فقال : لو قلت شعرك مثل هذا أعطيتك عليه ، فلما قال :

فبات وسادانا الى عَلَجانةٍ وحقف تهاداه الرياح تهاديا
وهبت شمالاً آخر الليل قرةً ولا ثوب إلا درعها وردائيا
فما زال بردي طيباً من ثيابها الى الحول حتى أنهج الثوب باليا

فقال له عمر « ويلك إنك مقتول » .

وثمة رواية أخرى تبرز تطور المفهوم الإنساني عند الخليفة الثاني : «وكان النجاشي الحارثي هجا بني العجلان ، فاستعدوا عليه عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، فقال : ما قال فيكم ؟ فأنشدوه :

إذا الله عادى أهل لؤم ورقة فعادي بني العجلان رهط ابن مقبل

فقال عمر : إنما دعا ، فإن كان مظلوماً استجيب له ، وإن كان ظالماً لم يستجب له ، قالوا : وقد قال أيضاً :

قبيّلــة لا يغــدرون بذمّــةٍ ولا يظلمــون النــاس حبــة خَرْدَلِ

فقال عمر : ليت آل الخطاب هكذا . قالوا : وقد قال أيضاً :

ولا يردون الماءَ إلا عشية إذا صدر الــورّاد عن كل منهل

فقال عمر : ذلك أقل للكّاك . قالوا : وقد قال أيضاً :

تعــاف الــكلاب الضــاريات لحومهم وتــأكل من كعــب وعــوفٍ ونهشل

فقال عمر : أجن القوم موتاهم فلم يضيعوهم ، قالوا : وقد قال ؛

ومــا سمــي العجــلان إلا لقيلهم خذ القعب واحلُب أيها العبد واعجَل

فقال عمر : خير القوم خادمهم (وكلنا عبيد الله) ثم بعث الى حسـان والحطيئة ، وكان محبوساً عنده ، فسألها ، فقـال حسـان مثـل قولـه في شعـر الحطيئة[1] ، فهدد عمـر النجـاشي وقـال له : إن عدت قطعـت لسانـك » . فالنجاشي يهجو بأعراف الجاهلية ، وبنو العجلان يتألمون بأعراف الجـاهلية ، وأعراف الإسلام لا ترى في عدم القدرة على الظلم والغدر عيباً ، بل هو فضل لا شك فيه ، مثلما لا ترى في خدمة القوم ، وعدم الخصومة على الماء عيباً أيضاً ، وذلك يعني أن عمر كان يتمنى أن يخرج الشعر عن سبيل الجاهلية الى سبيل جديد ليس الشعر فيه إقذاعاً وقدحاً في الأعراض ، وإنما هو تعبيـر صادق عن خلـق صادق ، وإذا كان الشعر عاجزاً عن السبيل الأخرى فلا بأس بهجره ، كما فعل لبيد عندما شعر أنه لم يعد قادراً على قول الشعر ، بعد أن هذبه الإسلام ، وكان ذلك سبباً في ثناء عمر عليه وزيادة عطائه ، فالشعر إما أن يكون ذا مضمون نابع من الدين الجديد والخلق الجديد ، وإما أن يندثر ، ولقد كان ذلك أيضاً هو شأن سحيم الذي عبر عن الاتجاهين في قصيدة واحدة ، وبعـد أن أعجـب عمـر بالمطلع أنكر باقي القصيدة ، وكاد يفتك بصاحبها .

---

(١) كان حسان قد قال في هجاء الحطيئة للزبرقان : لم يهجه ولكن سلح عليه .

(١)

جـ ـ في النقد الأموي :

فإذا غادرنا هذا النقد الذي لم يكتب له أن يؤثر في الشعر ، إلى بقية الملاحظات النقدية في صدر الإسلام وجدنا أنها لم تكد تتغير عن الملاحظات ـ وهي ملاحظات وليست مبادىء ـ الجاهلية ، إلا في رهف الذوق ، فـ « نوع » النقد لم يتغير ، وإنما تغيرت « نسبة » الذوق فيه ، وكما أن الحياة لم تعد بدوية محضاً ، فالذوق لم يعد بدوياً محضاً ، غير أنه ظل غنائياً ، والنماذج ها هنا أكثر من النماذج الجاهلية ، وماذا نرى مثلاً في هذه الرواية : « قال يونس النحوي : قدم علينا ذو الرمة من سفره وكان أحسن الناس وصفاً للمطر ، فذكرنا له قول عبيد ، وأوس ، وعبد بني الحسحاس في المطر ، فاختار قول امرىء القيس :

ديمةٌ هطلاء فيها وطف   طبق الأرض تحرّى وتدرّ »

أو هذه : « سأل معاوية الأحنف بن قيس عن أشعر الشعراء ، فقال : زهير ، قال : وكيف ؟ قال : لأنه ألقىٰ عن المادحين فضول الكلام مثل قوله :

فما يك من خير أتوه فإنما   توارثه آباء آبائهم قبل

وماذا نرى أيضاً في صيغة : اجتمعوا ، أو اتفقوا ، أو أرق بيت ، أو أمدح بيت : « قال عبد الملك لقوم من الشعراء : أي بيت أمدح ؟ فاتفقوا على بيت زهير :

تراه إذا ما جئته متهللاً   كأنك تعطيه الذي أنت سائله »

« اجتمع عند عبد الملك أشراف من الناس والشعراء ، فسألهم عن أرق بيت قالته العرب ، فاجتمعوا على بيت امرىء القيس :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي   بسهميك في أعشار قلب مقتل »

ما هو معيار الرقة الذي يعرف به أرق بيت ؟ بل ما هي الرقة نفسها ؟ وإذا كان لها تعريف ، فهل ينبغي أن تكون الرقة واحدة عند الشعراء على تعدد أهوائهم ؟ وما هو معيار المدح ليعرف به أي بيت أمدح ؟ وكيف يجتمع النقاد على بيت ؟ وهل يعني ذلك أن الذوق الجماعي كان واحداً ؟ هذه أسئلة لا يجيب عنها النقد الغنائي مطلقاً ، لأنه نقد شعري انفعالي ، وكما أننا لا نستطيع أن نقول للشاعر : لم قلت هذا دون هذا ، كذلك لا نستطيع أن نقول للناقد : لم حكمت بهذا دون هذا .

وإذا أردنا ألا نغالي ، فإننا لن نفترض أن النقد في العصر الأموي كان ضرباً من السمر ، على الرغم من أن هنالك ما يؤكد ذلك ، إذ نرىٰ في الروايات النقدية دائماً مثل هذه العبارات : « اجتمع أشراف من الناس » « سمر عبد الملك ذات ليلة » « فجعلوا يتحدثون » « فتذاكروا الشعر » . ومشكلة السمر أنه قد ينم على براعة في النقد ، وقد لا ينم ، لأنه يصدر عن الذوق الذي يخالطه شيء من الدعابة ، وقد يصادف أن يكون مرهفاً ، وقد يصادف أن يكون فظاً ، وإن كان الذوق الفطري لم يكد يفسد بعد ، ولكي نلحظ العلاقة بين السمر والنقد ، لا بأس من استعراض هذه الرواية :

« سمر عبد الملك ذات ليلة ، وعنده كثير عزة ، فقال له : أنشدني بعض ما قلت في عزة ، فأنشده الى هذا البيت :

همَمتُ وهمَّتْ ثم هابت وهبتها   حياء ومثلي بالحياء حقيق

فقال له عبد الملك : أما والله ، لولا بيت أنشدتنيه قبل هذا لحرمتك جائزتك ! قال : ولِم يا أمير المؤمنين ؟ قال : لأنك شرِكتَها معك في الهيبة ، ثم استأثرت بالحياء دونها ! قال : فأيُّ بيت عفوت به عني يا أمير المؤمنين ؟ قال :

قولك :

دعوني لا أريد بها سواها　　دعوني هائماً فيمن يهيم »

إن الناظر في هذه الرواية ، لا بد أن تخطر بباله رواية النابغة وحسان في السيوف التي تقطر ولا تجري ، والجفنات التي تلمع في النهار لا في الليل ، ذلك أن الروايتين تنطلقان مما يفترض في الشاعر أن يقوله ، لا مما يفترض أن يحس به ، ولا يعني عبد الملك في سمره التأمل في كنه المشاعر التي خالجت كثيّراً ، بحيث غالبه الحياء بعد أن رأىٰ هيبة عزة ، وإنما يعنيه أن الحياء ، إن لم يكن خاصاً بالمرأة على نحو ما هو مألوف ، فليكن قسمة بين الرجل والمرأة على الأقل ، أما أن يكون خاصاً بالرجل ، فهذا ما لا ينبغي ، وإذن فإن ما يهم عبد الملك - ممثلاً للذوق العام - هو ما يقره العرف العام للناس ، وليس الذوق الخاص للشاعر ، وواضح أن ما يقره العرف العام ، إذا كان يبعد الذوق الخاص ، فإن ذلك سيفضي الى أن يكون الشعراء نماذج متقاربة ، بل واحدة ، بحيث يختلف شاعر عن شاعر ، في نظمه الخاص ، لا في تجربته الخاصة ، وقد يكون أكثر الشعراء تحدثوا عن حياء المرأة ، غير أن من الممكن أو المعقول أن يفوق حياء الرجل حياء المرأة أحياناً ، إما من حيث الطبع ، وإما من خلال تجربة معينة في ظرف معين ، ولاسيما إذا تذكرنا أن الشعر ليس صفة دائمة ، وإنما هو حالة متغيرة ، وأي شيء يمنع أن يفوق حياء كثير حياء عزة مثلاً في لقاء ما ، في ظرف ما ؟ وهل وضع النقاد قانوناً للحياء يقيسون به تجارب الشعراء ؟ على أن الأمر ليس كما يريد عبد الملك ، فكثير جعل عزة تشعر بالهيبة ، بعد أن همّ بها ، وهمت به ، أي إنه جعلها مبدأ العفة في هذا الصراع بين الحسية والعذرية ، بعد أن جعل نفسه مبدأ الحسية ، ومن الطبيعي أن يكون حياؤه أعظم إذا كانت هيبتها أعظم ، وكأن حياءه ضرب من لوم نفسه على ما كادت تقدم عليه مما يسيء الى طهارة الحب ، ومهما يكن ، فقد كان كثير بارعاً ، إذ نسب الى نفسه أنه همّ

بها أولاً ، وأنها هابت أولاً ، فالحسية منه ، والعذرية منها ، ولا بد أن يفضي ذلك بكثير الى الحياء من نفسه ، أو فعله ، وكأن هيبتها اقتضت حياءه ، لأن عزة لم تأت ما تستحي منه ، إذا كانت قد هابت الوصال ، بينما أتى هو بما يقتضي الحياء عندما همّ بتشويه عذرية اللقاء ؛ وإذن فإن كثيراً كان يعبر تعبيراً عفوياً عن حالة نفسية دقيقة صادقة ، بينما كان عبد الملك يريد منه أن يترك هذا التعبير ، ليدور في فلك العرف الأدبي العام . وهذا ينطبق أيضاً على قول عبد الملك حين أنشده أحد الرواة بيت الأعشى :

أتاني يؤامرني في الصبو ح ليلاً فقلت له : غادها

فقال عبد الملك : أساء ، ألا قال : هاتها !

أما سكينة بنت الحسين فقد انتقدت كثيراً ايضاً على نحو من هذا :

« كانت سكينة بنت الحسين أديبة ظريفة تقعد للرجال ، ويغشى ناديَها الشعراء ، فقالت يوماً لكثير عزة : أأنت القائل :

فما روضة بالحزن طيبة الثرى يمج الندى جثجاثها وعرارها
بأطيب من أردان عزة موهناً وقد أوقدتْ بالمندل الرطب نارها

أي زنجية منتنة تبتخر بالمندل الرطب إلا طاب ريحها ؟ ألا قلت كما قال سيدك امرؤ القيس :

ألم ترياني كلما جئت طارقاً وجدت بها طيباً وإن لم تطيب »

إن كثيراً فتن بأردان عزة المعطرة بطيب المندل ، فآثرها على روضة معطرة بطيب العرار ، والعرار بالنسبة إلى البدوي خلاصة طيب الصحراء ، والشاعر البدوي الذي لا يريد أن يصغي إلى الحذلقة المحدثة ، قد يجد من المألوف أن يؤثر طيب محبوبته على طيب صحرائه ، دون أن يفترض أنه ينبغي أن يؤثر محبوبته دون طيب ، على طيب صحرائه ، لأن عنصر المقارنة هو الذي جعله يقرن بين

طيب وطيب وهو عنصر تلقائي في ذهن الشاعر ، وليس صحيحاً ان أية زنجية منتنة تبتخر بالمندل ، لا بد أن تطيب ريحها ، وقد يكون صحيحاً أن أية زنجية تبتخر قد تطيب ريحها شريطة ألا تكون منتنة ، فالزنجية في هذه الحالة شأنها شأن غيرها ، والنتن يسيء الى الطيب ، سواء أكانت صاحبته زنجية أم غير زنجية ، وأيضاً فإن أبيات كثيّر إنما تستمد جمالها من صيغة المقارنة بين طيب الثرى المندى بالعرار ، والأردان المعطرة بالمندل ، أما بيت امرىء القيس الذي كان يراود ذهن سكينة مثلاً للفن ، فإن الطيب فيه غير الطيب في بيت كثير ، إذ ليس ثمة حالة واحدة تلزم الشاعر بالصدور عنها ، ولا بد أن نلاحظ هنا كلمة « سيدك امرؤ القيس » لأنها تظهر بجلاء الإجلال الذي كان يكنه الناس للفن الجاهلي ، والذي كانوا يصدرون عنه في ملاحظاتهم النقدية ، ولولا أن سكينة كانت تعتبر بيت امرىء القيس أنموذجاً أعلى لما انتقدت بيتي كثير على هذا النحو من الازدراء ، وكأن الشعراء المحدثين ينبغي أن يكونوا دائماً « عبيداً » للقدماء .

الذوق ، إذن ، هو المعيار ، أما التعليل فلا أثر له ، وكيف « يعلل » من يصدر عن محض البديهة ؟ أو من يقرض الشعر الغنائي ؟ إن ذا الرمة مثلاً ـ كما مرّ بنا ، وقد اشتهر بوصف المطر ـ حين سئل عن وصف بعض الشعراء للمطر ، أعرض عن الثناء عليهم ، واختار قول امرىء القيس :

ديمة هطلاء فيها وطف ... طبق الأرض تحرى وتدر

ولسنا ندري لم اختار ذو الرمة امرأ القيس ، وأي أمر أعجبه فيه ، وربما كانت علة اختياره جاهلية امرىء القيس فحسب ، وربما كانت أمراً لفظياً ، أو ذوقياً محضاً لا ندري له كنهاً اليوم ، وربما كانت كلمة « وطف » ، ومهما كانت الأسباب فإننا نجهلها ، كما نجهل علة « اتفاق » الشعراء في بلاط عبد الملك على استجادة بيت زهير في المدح :

تراه إذا ما جئته متهللاً ... كأنك تعطيه الذي أنت سائله

ألـم يكن فيهـم من لم يـ[illegible] في هذا البيت ما يقتضي الثنـاء ؟ ولا بد من التساؤ ل عن مدلول كلمة « اتفـ[illegible] » أهي تعني ذوقاً عاماً في أمر الشعر ؟ وإذا كان الأمر أمر ذوق عام فما هي ضبيعـ[illegible] ـذا الذوق ؟ وما هي حدوده ؟ ومـا هو معياره ؟ أغلب الظن أن هنالك تعمياً يجانب الدقة في هذه الأقوال ، وأن هنالك ضرباً من «الحياء النقدي» الذي يعصم المرء من مخالفة الذوق السائد، حتى إذا ما استجاد عالم ما أو أديب ما بيتاً من أبيات الجاهلية ـ غالباً ـ سلم الناس بذلك دون تمحيص ، وسارت أفواه الناس به ، واكتسب على مرّ الأيام رهبة خاصة لا يجرؤ أحد على المس بها ، ثم يبدو الأمر شيئاً فشيئاً ، وكأنه لا يحتمل المناقشة ، على الرغم من أن كثيراً ممـا سلـم به من يوصف بالنقـد يحتمـل المناقشـة ، بل النقض ، لأنـه أمـر ذوقـي لا جرم أنـه يتغـير بتغـير الأزمـان ، والبلــدان ، والأجناس ، فإذا تذكرنا أن أكثر الأبيات التي عُـدّت نماذج عليا ، إنمـا هي جاهلية ، وأنها عُـدَّت كذلك لأنها جاهلية ، أدركنا أن جمود النقد على أذواق [illegible]ـعض الأدباء الذين تصدوا للنقد ، كان يعني ـ ببساطة ـ جمود الذوق على العرف الفني الجاهلي .

وإذا حاولنا أن نلتمس بعض الروايات التي شارفت التعليل ، وجدنا مثلاً أن الأحنف بن قيس جعل زهيراً أشعر الناس بقوله :

فما يك من خـير أتـوه فإنمـا ... توارثـه آبـاء آبائهـم قبـل

لأنه ألقى عن المادحين فضول الكلام ، فإذا تأملنا في بيت زهير وجدناه نابعاً من العرف الجاهلي الذي يجعل النسب قانـون الحياة ، وليس فيه إلا أن هؤلاء ورثوا الخير كابراً عن كابر ، فليس لهم فضل فيه ، وهذا يجعل الخير بديهياً لا [illegible] [illegible] أو فصلاً ، ويبدو أن الذي أعجب الأحنف أن زهيراً لم يتعب [illegible] تحت كلمة الخير من محامـد ، أو مكارم ، وإنمـا احتصر [illegible] الخير [illegible] لها أمراً [illegible] يشير في [illegible] كريم ، فالمفهوم

جاهلي ، والتعبير جاهلي ، والتعليل جاهلي أيضاً ، وهو في الحقيقة ليس تعليلاً ، بل تسويغاً للذوق الأحنف ، ولو أن هذا البيت صار معياراً لما يستجاد من المدح ، لما أفضى ذلك طبعاً الى تطور المدح بتطور الزمن على نحو قد يمدح فيه الشاعر بغير النسب من مكارم الأخلاق .

ونلاحظ الأمر نفسه في « اجتماع » الناس على أرق بيت ـ كما مرّ بنا :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي   بسهميك في أعشار قلب مقتل

وها هنا لا ندري أيضاً معيار الرقة ! فربما كان ذكر الدموع سبباً لها ، وربما كان القلب المقتل باعثاً عليها ، وربما كانت السهام في أعشار القلب منفذاً إليها ، على أننا ندري أن هؤلاء الذين اجتمعوا عند عبد الملك لم يحيطوا بكل ما قيل من أبيات الرقة الجاهلية ، بله الإسلامية ، كي يحكموا لبيت امرىء القيس بأنه سيد الرقة ـ ولأمر ما كان ما يقوله امرؤ القيس خاصة مقدماً ـ متجاوزين بذلك ما أفاض فيه الشعراء من الغزل العذري ، وغير العذري مما ينطوي دون جدال على كثير من جوانب الرقة .

ينبغي إذن ألا ننظر الى هذه الروايات ، إلا على أنها نماذج من الذوق النقدي الغنائي في العصر الأموي ، لا تنطوي على معيار فني معين ، وحقاً ان وضع معيار فني أمر عسير ، بل يكاد يكون ممتنعاً ، لأنه لن يكون الا معياراً ذوقياً خاصاً ، بيد أن إطلاق الأحكام النقدية جزافاً ينبغي أن يكون أعسر ، لأنه يجعل مما هو شأن خاص شأناً عاماً ، دون ما يسوغ ذلك .

ولقد تفاقم أمر الذوق الغنائي في النقد ، وبلغ مداه إبان الخصام الشعري الذي خاض غماره الهجاؤون الثلاثة : جرير ، والفرزدق ، والأخطل ، ذلك أن حدة الخصومة ، وما تبعها من عصبية ، جعل التفضيل أمراً جوهرياً ، فهذا أفضل في المدح ، وذاك أفضل في الهجاء ، وآخر أفضل في الخمر أو النسيب ،

وشاعت « الجمل » الغنائية التي تشبه الأبيات الشعرية من مثل : « جرير يغرف من بحر ، والفرزدق ينحت من صخر » و « نبعة الشعر الفرزدق » و « إني وإياه لنغترف من بحر واحد ، وتضطرب دلاؤه عند طول النهر » ، وطبعاً ، ليس ثمة من ينكر أن كثيراً من هذه الأحكام كان يدرك الصواب ، ولكن المشكلة أنه إدراك البديهة ، لا إدراك الفكر ، وأنه نابع عن الذوق ، لا عن العقل ، والذوق يخطىء ويصيب ، أو هو في الحقيقة لا يخطىء ولا يصيب ، لأنه مرآة صاحبه ، ولأنه لا يسوغ له أن يخضع للعقل ، والذوق يبقى ذاتياً لا يجوز تعميمه ، واستنباط القواعد منه ، وإلزام الناس بها ، ولاسيما اذا افتقر الى التعليل الذي يبين مواطن الجمال ، وأسباب الإيثار ، وهو أمر لم يكن النقد قد بلغه بعد ، وعلى هذا فإننا يمكن أن ننظر في روايات الخصومة الهجائية من مثل ما روي عن أبي قيس العنبري عن عكرمة بن جرير ، أن جريراً قال : « نبعة الشعر الفرزدق » ، وعن عكرمة بن جرير أيضاً أنه قال : « قلت لأبي : يا أبه : من أشعر الناس ؟ قال : أعن أهل الجاهلية تسألني أم أهل الإسلام ؟ قلت : ما أردت إلا الإسلام ، فإذ ذكرت الجاهلية فأخبرني عن أهلها ، قال : زهير شاعرهم ، قال : قلت : فالإسلام ؟ قال : الفرزدق نبعة الشعر . قلت : فالأخطل ؟ قال : يجيد مدح الملوك ، ويصيب صفة الخمر . قلت : فما تركت لنفسك ؟ قال : دعني فإني نحرت الشعر نحراً » . « لما بلغ الأخطل تهاجي جرير والفرزدق قال لابنه مالك : انحدر إلى العراق حتى تسمع منهما ، وتأتيني بخبرهما ، فلقيهما ، ثم استمع ، فأتى أباه ، فقال : جرير يغرف من بحر ، والفرزدق ينحت من صخر ، فقال الأخطل : فجرير أشعرهما ، فقال :

إني قضيت قضاء غير ذي جنف	لما سمعت ولما جاءني الخبر
أن الفرزدق قد شالت نعامته	وعضه حية من قومه ذكر »

إننا نرى مرة أخرى أن الشعراء هم النقاد ، وأن إطلاق الإيثار أو الإنكار هو القاعدة الأولىٰ في الأحكام ، فزهير شاعر الجاهلية ، والفرزدق نبعة الشعر في الإسلام ، والأخطل يجيد مدح الملوك ، ووصف الخمر ، أما جرير فقد نحر الشعر نحراً ، وأتى على جميع أغراضه . ويبدو أن جريراً كان على بصيرة بمواضع الشعر ، وقد يكون من الحق أن الأخطل برع في المدح والخمر ، وأن الفرزدق أصل من أصول الشعر راسخ الجذور ، وأن جريراً يتدفق بالشعر تدفقاً ، بيد أن هذا كله يبقى عابراً لا يفضي الى تطور النقد ، لأنه عارٍ عن التعليل الذي يبصر الناس بالأسباب ، ويحول ما هو ذوق خاص الى ما هو فكر عام يمكن أن يستند إليه في تشقيق الأحكام الأخرى ، أو المناقضة ، وليس من طبائع الأمور مثلاً أن يفوق جرير خصومه في كل أغراض الشعر ، كما يروى عن الأسيدي : « وسألت الأسيدي ـ أخا بني سلامة ـ عنهما فقال : بيوت الشعر أربعة : فخر ، ومديح ، ونسيب ، وهجاء ، وفي كلها غلب جرير . في الفخر في قوله :

إذا غضبت عليك بنو تميم ... حسبت الناس كلهم غضابا

وفي المدح قوله :

ألستم خير من ركب المطايا ... وأندى العالمين بطون راح

وفي الهجاء قوله :

فغض الطرف انك من نمير ... فلا كعباً بلغت ولا كلابا

وفي النسيب قوله :

إن العيون التي في طرفها حور ... قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

والى هذا يذهب أهل البادية

فإذا أصغينا الى الأسيدي ، سلمنا بأن بيتاً واحداً من الشعر قد يكفي الشاعر ليفوق أقرانه ، وأربعة أبيات في أربعة أغراض ، جعلت جريراً يغلب الشعراء ، وكأن الشعر حلبة صراع ، أوكأن الأمر أمر غلبة لا أمر تعبير ، ولعل ما ختم به الأسيدي كلامه عندما قال : « وإلىٰ هذا يذهب أهل البادية » ينم على طبيعة النقد البدوية ، فهذا الإطلاق الغنائي الصارم هو من شأن البدو ، والحكم حكم بدوي ، ونحن في العصر الأموي لم نزل ، من حيث النقد ، في العصر الجاهلي .

على أن هذا لا يعني أن الذوق لم يرق بحيث يدفع بعض النقاد من الشعراء الى لوم من ينبو به الذوق الشعري ، وإن كان هذا اللوم لا يخلو من الحدة ، ولا يخرج عن الغنائية ، ولنلاحظ أيضاً أن الشعراء ظلوا يمسكون بزمام النقد ، وفي هذا ما فيه من مدلول ، وهذه رواية تنبىء عما وصل اليه الذوق الغزلي الأموي :

« قدم عمر بن أبي ربيعة المدينة ، فأقبل إليه الأحوص ، ونصيب ، فجعلوا يتحدثون ، ثم سألهما عمر عن كثير عزة ، فقالا : هو ههنا قريب ، فقاموا نحوه ، فألفوه جالساً في خيمة له ، فتحدثوا ملياً ، وأفاضوا في ذكر الشعراء ، فأقبل كثير على عمر ، فقال له : إنك لشاعر لولا أنك تشبب بالمرأة ، ثم تدعها ، وتشبب بنفسك ، أخبرني يا هذا عن قولك :

ثم اسبطرت تشتد في أثري ... تسأل أهل الطواف عن عمر

أتراك لو وصفت بهذا هرّة أهلك ، ألم تكن قد قبّحْتَ ، وأسأت ، وقلت الهُجْر ؟ إنما توصف الحرة بالحياء ، والإباء ، والبخل ، والامتناع ، ألا قلت كما قال هذا (يعني الأحوص) :

أدور ولولا أن أرى أم جعفر ... بأبياتكم ما درت حيث أدور

وما كنت زواراً ولكن ذا الهوىٰ وإن لم يُزَر لا بد أن سيزور
لقد منعت معروفها أم جعفرٍ وإني إلى معروفها لفقير

فانكسرت نخوةُ عمر بن أبي ربيعة ، ودخلت الأحوص أبهة ، وعرفت الخيلاء فيه ، فلما استبان كثير ذلك فيه قال : أبطل آخرك أولك ، أخبرني عن قولك :

فإن تصِلي أصِلْك وإن تبيني بهجرٍ بعد وصلك لا أبالي

أما والله لو كنت حراً لباليتَ ولو كسر أنفك ، ألا قلت كما قال هذا الأسود :

بزينب ألمم قبل أن يرحل الركب وقل إن تملينا فما ملك القلب

فانكسر الأحوصُ ، ودخلت نصيباً زهوة ، فلما نظر أن الكبرياء قد دخلته ، التفت إليه ، وقال : وأنت يا بن السوداء أخبرني عن قولك :

أهيم بدعدٍ ما حييتُ فإن أمت فواكبدي من ذا يهيم بها بعدي

أهمك ـ ويحك ـ من يهيم بها بعدك ؟ فلما أمسك كثيرٌ أقبل عليه عمر فقال له : قد أنصتنا لك فاسمع ، أخبرني عن تخيرك لنفسك ، وتخيرك لمن تحب حيث تقول :

ألا ليتنا يا عز من غير ريبة بعيران نرعى في الخلاء ونعزب
كلانا به عَرٌّ فمن يرنا يقل على حسنها جرباءُ تعدي وأجرب
إذا ما وردنا منهلاً صاح أهله علينا فما ننفك نرمىٰ ونضرب
وددْتُ ، وبيتِ الله ، أنك بَكْرَةٌ هجانٌ وأني مصعبٌ ثم نهرب
نكون بعيري ذي غنىً ، فيضيعنا فلا هو يرعانا ولا نحن نُطلب

فقد تمنيت لها ولنفسك الرق ، والجرب ، والرمي ، والطرد ، والمسخ ، فأي مكروه لم تمنّ لها ولنفسك ؟ لقد أصابها منك قول القائل : « معاداة عاقل خير من مودة أحمق » فجعل يختلج جسده كله ، وقام القوم يضحكون » .

ومن التكرار الذي قد يكون مملاً القول إن هذا النقد أيضاً ذاتيٌّ يجعل من بعض المعاني مثلاً ينبغي احتذاؤها ، فالمرأة توصف بالحياء ، والإباء ، أو ينبغي أن توصف بالحياء ، والإباء ، على الدوام ، وإن لم تكن حيية ، أو أبية ، شأن محبوبة عمر التي سعت في أثره ، وسألت عنه ، وكذلك ينبغي أن يؤرق الهجر الأحوص ، لا أن يدفعه الى عدم المبالاة ، وأن يبتعد كثير عن قصد المعنى الذي لا يبالي معه بما ينجم عن اللفظ من إيحاء أو تصور ، فإذا عرفنا أن غاية النقد هنا هي أن يتعجب القوم ، أو يضحكوا : « وقام القوم يضحكون » أدركنا موضع النقد في أذهان الشعراء ، فقد كان ضرباً من المداعبة والتسلية ، التي قد يتفق لها الفن أو الذوق أحياناً ، ولنلاحظ أيضاً كيف تُزدرى بعض معاني الشعراء ، وينتقل معيار الجودة من شاعر الى آخر من خلال المبدأ الأساسي : أشعر القوم ، أشعر الناس ، فقد روي أن الأقيشر « دخل على عبد الملك بن مروان وعنده قوم ، فتذاكروا الشعر ، وذكروا قول نصيب :

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت ... فيا ويح دعد من يهيم بها بعدي

فقال الأقيشر : والله لقد أساء قائل هذا الشعر ، قال عبد الملك : فكيف كنت تقول لو كنت قائله ؟ قال : كنت أقول :

تحبكم نفسي حياتي ، فإن أمت ... أوكِّلْ بدعدٍ من يهيم بها بعدي

قال عبد الملك : والله لأنت أسوأ قولاً منه حين توكل بها ! فقال الأقيشر : فكيف كنت تقول يا أمير المؤمنين ؟ قال : كنت أقول :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تحبــكم نفسي حياتــي ، فإن أمت فلا لُحَت هنـدٌ لذي خُلَّـة بعدي

فقال القوم جميعاً : أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم » .

د ـ في العصر العباسي :

فلنسلم ، إذن ، بأن شيئاً من التطور لم يمس النقد في العصر الأموي ، إلا في رهف الذوق المتأثر بالحياة الجديدة ، ويبدو أننا سنسلم أيضاً بأن شيئاً من التطـور لـم يمس النقـد في العصر العبــاسي ، بحيث ينقلــه من الغنــائية الى الموضوعية ، ومن التأثر الى التعليل ، أو من التأثر دون تعليل الى تعليل التأثر ، وذلك على الرغم من وجود بعض النقاد الذين حاولوا أن يجعلوا من النقد علماً ، كابن سلام في طبقاته ، وابن المعتز في بديعه ، وقدامة في نقده ، والآمدي في موازنته ، والجرجاني في وساطته ، وليس ثمة جدال هنا في أن هؤلاء طوروا في الذوق ، ولكنهم لم يطوروا في التعليل ، ولم يضعوا المعايير التي تخلص النقد من غنائيته ، أو تخفف من غلوائها ، فالآمدي مثلاً ، آثر البحتري إيثاراً ذوقياً ، كما دافع الجرجاني عن المتنبي دفاعاً ذوقياً ، وإن أخرجـا ذلك مخـرج الحياد أو النزاهة العلمية ، وما يبدو أنه قواعد نقدية إنما كان نابعاً من الـذوق العـام أو العرف العام غالباً ، ومما يؤكد ذلك أننا إذا تركنا أعلام النقد هؤلاء ، ونظرنا في الروايات النقدية ، وجدنا أنها صورة مهذبة عن الـروايات النقـدية في العصر الأموي ، وإن كان فيها شيء من التعليل أحياناً ، إننا نرى في الموشح مثلاً :
« عن إسحاق بن ابراهيم الموصلي ، قال : كان الرشيد يقدم أبا العتـاهية على العباس بن الأحنف ، ويتعصب لأبي العتاهية تعصباً شديداً ، وكنت أعارضه بعبـاس بن الأحنف » . إننـا لا ندري ههنـا سوى أن الـرشيد كان يؤثـر أبـا العتاهية ، وأن اسحاق الموصلي كان يؤثر العباس بن الأحنف ، وقد يكون زهد أبي العتاهية يوافق شيئاً في نفس الرشيد ، وقد يكون غزل ابن الأحنف يوافق غناء اسحق ، فالمسألة ترجع الى الجانب الذوقي في الإيثار ، والإنكار ، ويبدو

أن اسحاق هذا كان رمز النقد الانفعالي في العصر العباسي ، إذ يروى عنه ايضاً :
« حدثنا يحيى بن علي بن يحيى ، قال : حدثنا أبي ، قال : كان إسحاق بن إبراهيم الموصلي يتعصب على أبي نواس ، ويقول : هو يخطىء ! وكان إسحاق في كل أحواله ينصر الأوائل ، فكنت أنشده جيد قوله ، فلا يحفل به ، لما في نفسه . وعن أبي الحسن علي بن يحيى ، قال : كان إسحاق الموصلي لا يعد أبا نواس شيئاً ، ويقول : هو كثير الخطأ ، وليس على طريق الشعراء . قال : فكنت أنازله ، فلا يحفل بذلك . فأنشدته يوماً : « وخيمة ناطور . . . » الأبيات ، قال : فما رأيته هش لذلك ، فقلت : والله لو كانت لبعض الأعراب المتقدمين ، لكانت في أعيان الشعر عندك » .

إذن ، فنحن في العصر العباسي ، لا نزال نجد من ينصر الأوائل لأنهم أوائل ، دون نظر إلى معيار ما لا يقيم وزناً لقديم أو جديد ، فالقدم نفسه غدا معياراً يضفي على الشعر الجودة ، وإن لم يكن جيداً ، أليس ذاك نابعاً من الذوق الذي يؤثر قديم الشعر ؟

وكان النقد يعنى أيضاً باللغة ، أو ينطلق من اللغة في أحكامه الذوقية ، وربما مثل المبرد هذا النقد في ملاحظته أن أبا العتاهية كان كثير السقط واللحن :
« عن محمد بن يزيد المبرد ، قال : كان أبو العتاهية ـ مع اقتداره في قول الشعر ، وسهولته عليه ـ يكثر عشاره ، وتصاب سقطاته ، وكان يلحن في شعره ، ويركب جميع الأعاريض ، وكثيراً ما يركب ما لا يخرج من العروض إذا كان مستقياً في الهاجس ، فمما أخطأ فيه قوله :

ولربما سئل البخيـ ... ـل الشيء لا يَسْوى فتيلا

لأن الصواب لا يساوي ، لأنه من ساواه يساويه » . وكذلك كان أبو نواس لحانة ، غير أننا في هذه الرواية نجد المبرد ناقداً صريحاً يعرب عن مزاجه في

إنكار الإحالة ، والإسراف ، والتجاوز ، دون أن يجعل من ذلك معياراً نقدياً يعرف به فن الشعر : « كان أبو نواس لحانـة ، قال : ومما يُرد من شعـره ، ويُسقط ، ويطرح ، قوله :

بُـحَّ صوت المال مما ... منـك يدعــو ويصيـح
مـا لهــذا آخــذٌ فـو ... ق يديه أو نصيح

قال : ومن شعره الذي يُذم قوله في الرشيد :

لقــد اتقيت الله حق تقاته ... وجهدت نفسك فوق جهـد المتقي

وليس هذا البيت أردت ، ولكن ذكرته للذي بعده ، لأنه معطوف عليه ، متصل به ، وهو :

وأخفــت أهـل الشرك حتــى إنه ... لتخافـك النـطف التـي لم تخلق

هذا البيت بادي العُوار جداً ، وقد ردّه في مكان آخر ، فقال :

هارون ألفنــا ائتلافَ مودة ... ماتــت لهــا الأحقـاد والأضغـان
حتى الذي في الرحـم لم يك صورة ... لفــؤاده من خوفــه خفقـان

ومـا لم يك صورة ، فكيف يكون له فؤاد ؟ فقـد أحـال ، وأسرف ، وتجاوز . قال : وله في الأمين أشعار منها شيء مقبول ، ومنها شيء ساقط ، ومما أنكر من قوله قولُه :

يا أحمـدُ المرتجـىٰ في كل نائبة ... قـم سيدي نعص ِ جبـارَ السموات

لأن هذه أعظم جرأة ، وأقبح مجاهرة ، وأشد تبغض إلى العزيز الجبار عز وجل أن يقول :

« نعص جبار السموات » ، فذكر المعصية مع ذكر الجبار ـ عز اسمه ـ وأنه إياه يقصد بالعصيان » .

وها هوذا العتابي ينكر على أبي نواس إفراطاً من نوع آخر : « ذكر العتابي أبا نواس ، فقال : هو والله شاعر ، ظريف ، مليح الألفاظ ، إلا أنه أفرط في طلب البديع حتى قال :

لما بدا ثعلب الصدود لنا ... أرسلت كلب الوصال في طلبه »

وليس ينكر أحد أن الذوق قد يصيب ، فالعتابي ينكر إفراط أبي نواس الذي قاده الى أن يجعل الصدود ثعلباً ، والوصال كلباً ، ثم يرسل كلب الوصال في طلب ثعلب الصدود ، والذوق السليم لا يسيغ أن يقترن الوصال وما يثيره في الذهن من إيحاء محبب بالكلب وما يثيره في الذهن من إيحاء منفر ، فإيحاء الشعر ينبغي أن ينطوي على انسجام بين ما هو سائغ وما هو غير سائغ من عناصر الصورة ، ولكن ، أما كان في مقدور العتابي أن ينبئنا عن ذلك في صياغة معللة تنقذ الشعراء الآخرين من شرك مثل هذا الإفراط الممجوج ؟ إن خطر النقد الذوقي غير المعلل يتجلىٰ فيما روي عن محمد بن يزيد (المبرد) من إنكار « إفراط » أبي نواس في قوله « وتحدث محمد بن يزيد النحوي عن إفراط أبي نواس في شعره ، فتمثل بقوله :

عتقت حتى لو اتصلت ... بلسان ناطق وفم
لاحتبت في القوم ماثلة ... ثم قصّت قصة الأمم

ويستجيده خلق كثير ، وليس عندي بالمحمود لما فيه من الإفراط » .

إن محمد بن يزيد يحس أن الناس يستجيدون معنى أبي نواس ، فلا يجد تعليقاً على ذلك سوىٰ قوله : « وليس عندي بالمحمود لما فيه من الإفراط » ، وهكذا نجد أن الإفراط ـ وهو معيار واحد ـ طبق تطبيقاً متناقضاً ، لأنه استعمل في الحالتين استعمالاً ذوقياً محضاً ، فذوق العتابي كان سلبياً في إنكار إفراط أبي نواس الذي جعل للوصال المحبب كلباً منفراً ، بيد أن ذوق المبرد لم يكن

سلبياً عندما أنكر معنىً أبي نواس الذي شخَّص الخمرة المعتقة ، فجعلها ماثلة تحكي حكاية الزمن السحيق ، وهذا ليس إفراطاً وإنما هو تصوير يخيّل قدم الخمرة تخييلاً فنياً ناطقاً ، وليس كل تصوير أو تخييل إفراطاً ، لأنه لا بد للتصوير من خروج عن الواقع ، لا لمناقضته ، وإنما لعرضه على نحو فني يجلو المراد ، ومهما يكن ، فأبو نواس على كل حال احترز مما يمكن أن يخطر ببال أمثال محمد بن يزيد فوضع « لو » لتخفف من التحرر من قيد المحسوس ، أو المعقول ، أو الممكن ، وليس في قوله سوى أن هذه الخمرة ـ لقدمها ـ تكاد تحيط بأحداث الزمان ، وتحكي ما مر بها من قصص التاريخ ، ولو كان أتىٰ بمعناه هذا دون « لو » هذه فربما كان معناه أبلغ ، لأنه يحررنا من الأداة التي تؤكد الحدود بين المرئي وغير المرئي من عناصر الخيال ، ولا ريب أن الافراط هنا هو غير الافراط الذي رأيناه في إخافة النطف التي لم تخلق ، لأن ذلك الإفراط ـ كما قال المبرد ـ بادي العوار ، ليس فيه من التصوير ما في حديث الخمر ، وإنما فيه مديح في غلو ممجوج ، ولذا ، فقد كان الذوق طليقاً من كل تعليل عقلي ، وهو يصيب مرة ، ويخطىء مرات ، بحسب ما وهب الله الناقد من ذوق سليم ، أو بصيرة نافذة .

ومما يتصل بكلب الوصال عند أبي نواس ، ريح البصل عند بشار ، فالذوق النقدي أنكر أيضاً ما قاله بشار في تغزله : « قال أحمد بن عبيد الله بن عمار : « بشار أستاذ المحدثين الذي عنه أخذوا ، ومن بحره اغترفوا ، وأثره اقتفوا ، يأتي من الخطأ والإحالة بما يفوت الإحصاء ، مع براعته في الشعر والخطب ، وقد قيل : إنه ينظم الشَّذْرة ، ثم يجعل الى جانبها بعرة ، ويقول في تغزله :

إنما عظم سليمى خلتي ... قصب السكر لا عظم الجمل
وإذا أدنيت منها بصلاً ... غلب المسك على ريح البصل »

غير أن بشاراً نفسه كان يحس أن كل شيء ينبغي أن يقاس في موضعه ، والذي أنكر ريح البصل مثلاً ، لما توحي به مما لا يوافق مسك المحبوب ، لا يستطيع أن ينكر مثلاً زيت « ربابة » وخلها : « حدثنا أحمد بن خلاد ، قال : حدثني أبي قال : قلت لبشار : يا أبا معاذ ، إنك لتجيء بالأمر المهجّن . قال : وما ذاك ؟ قلت : إنك تقول :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية ... هتكنا حجاب الشمس أو مطرت دما
إذا ما أعرنا سيداً من قبيلة ... ذرى منبر صلى علينا وسلما

ثم تقول :

ربابة ربّةُ البيت ... تصب الخل في الزيت
لها عشرُ دجاجات ... وديك حسن الصوتِ

فقال : كل شيء في موضعه ، وربابة هذه جارية لي ، وأنا لا آكل البيض في السوق ، فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك ، فهي تجمع لي البيض وتحفظه ، فكان هذا من قولي لها أحبَّ إليها ، وأحسن عندها من « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » .

فها هنا تصوير فني للحظة عابرة من لحظات الحياة اليومية ، ليس من الضروري أن يعبر عنها في معلقة من المعلقات ، ولا بد من القول إن هذه النماذج تنم بلا ريب على طور ذوقي راق فرضته الحياة الراقية المترفة في العصر العباسي ، وليس هذا ما يعنينا بقدر ما يعنينا أنه لم ينقلب الى طور عقلي ، ولعل أوضح ما يؤكد لنا ذلك أن السؤال التقليدي في النقد : أفلان أشعر أم فلان ، لم ينقرض في هذا العصر ، وإن رافقه في الجواب شيء من التعليل العابر : « حدثني أبو حاتم السجستاني ، قال : قلت للأصمعي ؛ أبشار أشعر أو مروان ؟ قال : فقال : بشار أشعرهما . قلت وكيف ذاك ؟ قال : لأن مروان سلك طريقاً كثر

سلاّكُه فلم يلحق بمن تقدمه ، وأن بشاراً سلك طريقاً لم يسلكه أحد ، فانفرد به ، وأحسن فيه ، وهو أكثر فنون الشعر ، وأقوى على التصرف ، وأغزر وأكثر بديعاً ، ومروان آخذ بمسالك الأوائل . قال أبو حاتم : وقال أبو زيد الأنصاري : مروان أجد ، وبشار أهزل ، فحدثت الأصمعي بقول أبي زيد ، فقال : بشار يصلح للجد والهزل ، ومروان لا يصلح إلا لأحدهما » .

وكما كان الشعراء في العصرين الجاهلي والأموي يتصدرون قباب النقد ، فقد ظل الأمر قريباً من الشعراء في العصر العباسي أيضاً ، وظل طابع السمر ، واللهو ، والعبث ، غالباً على النقد ، ومن ذلك ما يروى من أن أبا نواس « أنشد مسلماً قوله في الصبوح :

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا ‏ ‏ ‏ ‏ وأملـه ديك الصباح صياحا

فقال له مسلم : قف عند هذا البيت : لم أمله ديك الصباح ، وهو يبشره بالصبوح الذي ارتاح له ؟ فقال له أبو نواس : فأنشدني أنت ، فأنشده مسلم :

عاصى الشباب فراح غير مفند ‏ ‏ ‏ ‏ وأقام بين عزيمة وتجلد

فقال له أبو نواس : ناقضت ، ذكرت أنه راح ، والرواح لا يكون إلا بانتقال من مكان الى مكان ، ثم قلت : وأقام بين عزيمة وتجلد ، فجعلته مقيماً ، وتشاغباً في ذلك » .

وتبين لنا هذه الرواية خطر تحكم الذوق المحض ، فأبو نواس يقول : إنه ذكر الصبوح في السحر ، وأنه سيهم بشربها عما قليل ، فارتاحت نفسه ، غير أن صياح الديك أملّه ، وبينما كان أبو نواس يعبر عن شعور نفسي ، فقد اعترض عليه مسلم اعتراضاً عقلياً ، لأنه يفترض أن صياح الديك لا بد أن يطرب أبا نواس ، لأنه يذكر بالصباح ، الذي يذكره بالصبوح ، بيد أنه يغفل أن صياح

الديك قد يكون مزعجاً مثلما يكون مذكراً ، لأن التذكير بالفجر ليس صفة صياحه الوحيدة ، وربما كان أبو نواس قد أنس بالسحر ، وما فيه من صمت ، فذكر الصبوح ، فارتاح لها ، ولم يرتح لصياح الديك بما ينطوي عليه من إلحاح رتيب ، وليس ينكر أن المرء قد يمل صياح الديك ، لأن هذا الصياح ليس رمزاً الى الراحة دائماً ، وإن كان يبشر بالصباح ، لقد كان أبو نواس في حالة نشوة صافية لم يشأ أن يعكرها عليه صياح الديك الممل ، غير أن أبا نواس نفسه لم يكن يدري - ربما - لم كان يمله ديك الصباح ، فلم يجب ، لأنه ليس من شأن الشاعر أن يعرف حق المعرفة حقيقة ما كان يخالجه من مشاعر عند قوله الشعر ، ولم يكن ممكناً أن يسكت أبو نواس على ضيم مسلم النقدي له ، فسخر من بيته ، لأنه لم يفهم كيف ينتقل الإنسان ويقيم كما قال ، وطبعاً ، فمسلم أيضاً كان يعبر عن القلق الذي يصيب الانسان وهو يغادر الشباب ، فلا يجد ملجأ ل من يأس الشيخوخة الا التجلد والعزيمة ، وليست المسألة مسألة تناقض ، لأن مشاعر النفس ليست كأحكام العقل لا يمكن أن يمسها التناقض ، بل كثيراً ما تكون النفس منطوية على النقائض في مشاعرها المضطربة .

على هذا المنوال تمضي روايات النقد العربي القديم ، ولكن لا بد من التساؤل : ألم يكن هنالك أصول ذهنية اقتضت أن يكون النقد كذلك من خلال مفهوم الشعر أو الفن الشعري ؟ وما هي هذه الأصول ؟ مصادرها ، وملامحها ، هذا ما سندرسه من خلال مفهوم النقد العربي القديم للشعر محاكاةً وتشبيهاً وتخييلاً يخضع لقيود معينة تجعل منه ضرباً من التصوير الظاهري .

ملاحظة : لم نرَ ضرورة في ذكر مصادر الشواهد النقدية ، فهي موزعة في الموشح للمرزباني ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ، خاصة .

الفصل الأول

المحاكاة عند الفلاسفة

١ ـ مفهوم المحاكاة بين افلاطون وأرسطو :

أ ـ افلاطون :

ثمة علاقة جوهرية بين النقد والمحاكاة منذ طلع افلاطون بنظريته التي فسر بها حقائق الوجود الى أن قال « شلي » ان (الشعر فن قائم على التقليد)[1] ، بيد أن المعضلة حقا هي في العلاقة بين النقد والفلسفة ، « فأفلاطون » انما حمل على الشعر حملة ميتافيزيقية نابعة من نظريته في المثل التي قيل انه اراد بها(ان تعبر عن طبيعة النظرة العقلية الى العالم من حيث انها تتخلى عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة)[2] . وربما كانت صورة الكهف الشهيرة التي أوردها افلاطون في جمهوريته[3] خير تعبير عن نظرية المثل من حيث صلتها بنظرية المحاكاة ، فهو

---

(١) انظر : مقدمة « شلي » لمسرحية روموثيوس طليقا » ترجمة الدكتور لويس عوض ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧ ص ٨٧ .

(٢) الدكتور فؤاد زكريا : دراسة لجمهورية افلاطون ، دار الكاتب العربي القاهرة ٩٦٧ ص ١٤٧

(٣) انظر : جمهورية افلاطون ترجمة حنا خباز ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ١٩٢٩ ص ١٨٣ ـ ١٨٧ .

يرى ان ما ندركه من الأشياء يشبه ما يدركه اناس ينظـرون الى ظلال نار على جدران كهف ، وقد أداروا ظهورهم الى فتحته التـي تتأجج أمامهـا النـار ، فهؤلاء انما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيخالونها حقيقة ، فاذا ما تجردوا من قيود الظاهر وغادروا كهفهم ابصروا حقائق الاشياء في النور بعيدا عن الظلال ، فكأن عالم المثل هو الماهية الحقيقية المجردة التي تسبق الوجود ، وما الوجود الا محاكاة حسية لها بمثابة الظلال من النار ، ومن هنا (فان صورة الكهف عند افلاطون قد خلقت التمييز الفلسفي الاساسي بين المظهر والحقيقة ، وأكدت أولوية عالم الأفكار فوق عالم المحسوسات) [١]

ما هي إذن طبيعة العلاقة بين الفن والعالـم ؟ يحدثنـا « أفلاطـون » أن الفنان إنما يحاكي ظاهر العالم الحسي ، فإذا لاحظنا أن العالم الحسي ذاته إنما هو محاكاة لعالم المثل أدركنا مدى الهوة التي تفصل بين الفكر والفن عنده . والحق أن « أفلاطون » يسلب الشاعر أصلا عنصر التفكير ، فيعد إبداعه إلهاماً علوياً لا ينطوي على جهد ذهني خاص به ، والشاعر الحق عنده هو الذي يستسلم لضرب من النشـوة أو الإلهـام الـذي يرقـى على جناحـه الى السماء . يقـول في « فايدروس » : « غير أن هناك نوعاً ثالثاً من الجذب والإلهام مصدره « ربات الشعر » إن صادف نفساً طاهرة رقيقة أيقظها ، فاستسلمـت لنوبـات تلهمهـا بقصائد وشعر تحيي به العديد من بطولات الأقدمين ، وتقدمها ثقافة يهتدي بها أبناء المستقبل ، لكن من يطرق أبواب الشعر ، دون أن يكون قد مسّه الإلهام الصادر عن ربات الشعر ، ظناً منه أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعراً ، فلا شك أن مصيره الفشل ، ذلك لأن شعر المهـرة من النـاس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين »[٢] . ولا ريب أننا نجد أنفسنا هنـا أمـام

---

(١) دراسة لجمهورية افلاطون ، ١٥٤ .

(٢) فايدروس ، ترجمة الدكتورة اميرة حلمي مطر - دار المعارف - الطبعة الأولى - ص٦٨ .

معضلة أخرى ، فكيف يجعل أفلاطون الشعراء من الكائنات المقدسة التي مستها نشوة الحب الإلهي تارة ، ثم يضعهم تارة أخرى في المرتبة السادسة بين الصناع والعرّافين ، بعد أن قدم عليهم الفلاسفة ، والملوك ، والسياسيين ، والرياضيين ، كما فعل في « فايدروس » أيضاً في معرض كلامه على مراتب النفوس التسع ؟ : « أما الخامسة فتصلح لحياة عرّاف ، أو رجل قد عكف على طقوس العبادة ، وأما السادسة فتناسب شاعراً ، أو فناناً ممن يشغلون أنفسهم بالمحاكاة ، والسابعة توافق صانعاً أو مزارعاً ، والثامنة لمحترفي الفلسفة أو فن خداع الجمهور ، أما التاسعة فهي للطاغية »[1] .

ترى ، هل كان أفلاطون يفرق بين الشاعر الملهم ، والشاعر المحاكي ، فيجعل للملهم مقاماً أسمى من المحاكي ؟ أغلب الظن أن أفلاطون كان يزدري شعر المحاكاة خاصة ، من حيث كونه تصويراً سلبياً للظلال ، وليس للمثل ، وفضلاً عن أن عبارته في « فايدروس » تعضد ذلك ، إذ تميز بين الملهم والمحاكي، من الشعراء ، فتثني على الملهم ، وتزري بالمحاكي ، فإن موقفه في « الجمهورية » ينم على اقتران حملته على الشعراء بنظريته في المثل ، تلك النظرية التي ترى في ولوع الشاعر بالمحاكاة ما يجعله أدنى مرتبة من الصانع ،

وهكذا فلعل « أفلاطون » كان رحيا بالشعراء في « فايدروس » اذ قدمهم على الصناع لانه في « الجمهورية » يبدو جازما بأن الصناع أقرب الى عالم المثل

---

(١) فايدروس ، ترجمة الدكتورة أميرة حلمي مطر ـ دار المعارف ـ الطبعة الأولى ـ ص٦٨ .

من الشعراء : (لا ندهشنّ اذا وجدنا ان اشياء محسوسة كالفراش ليست الا ظلالا بازاء الحقيقة .. هنالك ثلاثة أنواع من الفراش : واحد منها يوجد في طبيعة الأشياء وهذا اذا لم أكن مخطئا ننسبه إلى صنع الله ..... والثاني عمله المنجّد .... والثالث هو صنع الرسام .... ولما كان ناظم المأساة مقلدا امكننا أن نتكهن كذلك أنه مع كل المقلدين الثالث في انحداره من الملك ومن الحقيقة .... ألا يمكننا القول ان في كل شيء على حدة ثلاثة فنون خاصة مجال الفن الأول استعماله والفن الثاني صنعه ، والثالث تقليده) [٢] . وظاهر اذن أن الشاعر عند أفلاطون انما يحاكى المظاهر المادية لا الصور العقلية ، فهو لا ينهل في شعره من عالم المثل ولكن من عالم المادة ، وهو لا ينفذ ايضا الى جوهر ما يحاكيه ولكن يقتصر على ملاحظة ظاهرة ، يقول الدكتور محمد غنيمي هلال معقبا على نظرة « افلاطون » : (الشاعر او الفنان بعامة يعكس لنا في فنه خيالات الاشياء او مظاهرها لا جوهرها وهو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار مثلا يحاول ان يقرب في صنعته لسرير خاص او منضدة خاصة من درجة الكمال بتأمله في صورة السرير المثالي ، او المنضدة المثالية وهي الصورة العقلية الثابتة الخالدة التي هي من خلق الله ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية ، وكذلك شعراء المآسي يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة (المثالية) [١]

الفن اذن مجرد مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي بعيدا عن العالم العقلي ، ففي مقدور أي انسان ان يلهو بمرآة ما فيرى الشمس والأرض ، والكواكب ،

---

(١) انظر : جمهورية افلاطون ، ص ٢٦٢ ـ ٢٦٩

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، بيروت ٩٧٣ ، ص ٣٤ ـ ٣٥

والناس وقد تجلت فيها وهذا هو ما يفعله الفنان حقا (ففي رأي افلاطون ان الفن ايسر سبيل الى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله فالفنان يدعي لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء)[1] أما السبيل الى ذلك فهو كما يقول « افلاطون » (ان تأخذ مرآة وتديرها الى كل الجهات فانك في الحال تصنع الشمس وكل ما في السموات والكواكب والأرض وتصنع نفسك وغيرك من الناس ، والحيوانات ، والنباتات والأواني) [2] وواضح ان ما يصنعه الفنان اذن ليس الحقيقة وانما صورة الحقيقة أو مظهرها على سبيل اللعب الذي لا يليق بطالب الحقيقة وربما كانت كلمة « المرآة » تلخص نظرة « افلاطون » الى الفن فالمرآة اداة تعكس مظاهر الأشياء المحسوسة بعيداً عن الابداع واين الفن مثلا في صورة كرسي في مرآة ؟ اليس صانع الكرسي اولى بالابداع من مصور راح يلهو بمرآة ويرى فيها صورة المحسوسات ؟ وهل تكون لوحة الرسام او قصيدة الشاعر - وكلاهما محاك - شيئا أكثر من مرآة ؟ يلوح ان « افلاطون » كان يرى في الفن لعبا لا يليق بالحكيم ان ينصرف اليه لئلا يبتعد عن ادراك الحق والخير والجمال في جوهر الاشياء ، وفي

---

(١) دراسة لجمهورية افلاطون ، ص ١٥٩

(٢) جمهورية افلاطون : ص ٢٦٤

« الجمهورية » ما يؤكد ذلك اذ نراه يقول : (ان المقلد لا يعرف شيئا مهما عما يقلده ، فالتقليد عنده مجرد لهو وتسلية لا عمل جدي)[1] . أما انه جعل الشعر قرينا للالهام فلان الالهام ذاته دليل على أن الشاعر ليس له في عملية الابداع اكثر من التلقي ، فضلا عن انه في شعره الذي لا ينشد فيه الحقيقة غالباً انما يحجب الحقائق المجردة ببلاغة مزيفة يقصر عليها همه معرضا عن الغوص في جوهر الامور ، ولذا فان شعره يشبه الظلال التي ظنها جمهور الكهف الحقيقة حتى اذا ما خرجوا من اغلال الحواس أبصروا الضوء الحقيقي الباهر خارج كهفهم فالشعر اذن لعب يقدم للناس صورة سطحية للعالم تحول بينهم وبين جوهر المعرفة ولعل ذلك يفسر مطالبة « افلاطون » بأن يشتمل الفن على الحقيقة ، وبأن يعرف الشاعر او الخطيب حقيقة ما يقول بعد ان يلم بطبيعة النفس : (أما الفن الحقيقي فهو ـ على حد قول الاسبرطيين اذا لم يتضمن الحقيقة لا يكون فنا على الاطلاق)[2] . ان الخطيب ـ في رأي « افلاطون » لا يجني من خطابته أية ثمار لو استطاع بجهله للخير والشر أن يمتدح ظل الحمار على انه حصان ويمتدح الشر على أنه الخير ليقنع العامة بفعل الشر[3] . والفنان الحق هو ذلك الذي توغل في عالم المعرفة : (ان كل الفنون ذات الشأن تستلزم المناقشة وامعان الفكر في الطبيعة وفي السماء وبهذا تحصل على السمو الفكري والكمال الصحيح)[4] وغاية الفن هي معرفة طبيعة النفس (من الواضح ان تعليم البلاغة ان كان يقدم بطريقة فنية فانه سوف يظهر بدقة طبيعة الموضوع الذي تتعلق الاحاديث به وليس

---

(١) جمهورية افلاطون : ص ٢٧٠

(٢) فايدروس : ص ٩٦

(٣) انظر : فايدروس : ص ٩٥ ـ ٩٦ .

(٤) فايدروس : ص ١١٤ .

هذا الموضوع في الحقيقة الا النفس)[1] . و« افلاطون » يهاجم اولئك الذين يعتقدون ان الفن هو مشابهة الحقيقة لا الحقيقة ذاتها فيهدفون الى مظهر الحق الذي هو خلاصة الفن عندهم معرضين عن الحق نفسه [2] . ثم يلاحظ ان الفن ينبغي أن يتسم بالشمولية ويبتعد عن الجزئية كي يكون جديراً بالسمو، وهكذا فانه إنما حمل على الفن عامة والشعر خاصة لأنه قاصر في رأيه على محاكاة ظاهر الشيء المحسوس دون جوهره ، فضلاً عن انه منصرف عن الحقيقة مولع بالجزئيات . و« افلاطون » ينكر اصلا ان يتناول العلم امراً محسوساً ويقول ان المرء (ما دام يحاول درس موضوع محسوس فاني انكر عليه القول انه تعلم شيئاً ، اذ لا شيء من المحسوسات يعالج معالجة علمية) [3] . ويلوح ان نظرته الى الشعر على هذا النحو نجمت عن الخلط بين الادراكات الجمالية والادراكات الصوفية [4] ، او عن الخلط بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الشعرية [5] ، وهو خلط اساء الى الشعر ونمّ على ظاهرة توحي بالتناقض وهي انه على الرغم من هجوم افلاطون على الشعر فقد كان اقرب الفلاسفة الى روحه حتى لقد قيل انه كان شاعراً تجريدياً يتغنى بالماهيات [6] ، على اننا اذا لاحظنا انه انما حمل على الشعر ذي الطابع

---

(١) المصدر نفسه : ص ١١٦ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٠ ـ ١٢١

(٣) انظر : جمهورية افلاطون : ص ١٩٨

(٤) انظر النقد الادبي الحديث : ص ٣٤

(٥) انظر : دراسة لجمهورية افلاطون : ص ١٧٠

(٦) انظر : دراسة لجمهورية افلاطون حيث يرى الدكتور فؤاد زكريا انه اقرب الفلاسفة الى المزاج الشعري وان معاييره الشعرية لو طبقت على محاورة « طيماوس » أو المادبة لكان على رأس المطرودين من مدينته الفاضلة . ص ١٦٩ .

الحسي الظاهري ، الزاخر بالصور ، المتعدد الالوان ، [1] ادركنا ان حملته تنطوي في حقيقتها على تمجيد خفي للشعر الروحي الذي يعلو على الظواهر وينشد الحقيقة دون ان يقتصر على محاكاة مظاهر جزئية بعيداً عن روح الابداع .

الحقيقة اذن هي معيار الشعر عند افلاطون ، وبما ان الشاعر لا ينفذ بمحاكاته في جوهر الشيء وانما يقتصر على ظاهره محاولا اقناع الناس بما يريد ، فانه لذلك لا يعتبر مبدعا حقا ؛ لانه لا ينشد الحقيقة ولكن ما يوهم بالحقيقة ، وقد يتساءل المرء : لماذا ابعد « افلاطون الشاعر عن عالم المثل ولم يهيىء له اسباب العروج اليه ؟ ولماذا جعل الصانع واسطة بين الشاعر والمثل ؟ لانه اذا كان الشعر قرين الالهام وكان الشاعر ممن تعتريهم نشوته فيستسلمون لها ، فكيف نبعده بعد ذلك عن عالم الالهام ، ونقرر انه يستلهم انموذجه من الصانع وانه لا يكاد يجاوز الظاهر المحسوس ؟ . يبدو ان الغموض يكتنف اسباب حملة افلاطون على الشعر ، ولكن لعل مقته البالغ للمحسوسات ، وتجريده لها من كل عنصر ذهني مع افتراضه ان الفن محاكاة لهذه المحسوسات ، هو السبب الرئيس لهذه الحملة ، على ان من النقاد من ذهب الى اثر العامل التربوي الثقافي حين لاحظ ان حملته على الطابع الحسي في الشعر لم تشمل فنون التصوير والنحت والعمارة مع انها اشد حسية فقال : ان ذلك يرجع الى ما كان للكلمة من تأثير بالغ في اليونانيين ، وان « افلاطون » كان يريد نقد التراث الثقافي الاغريقي الذي تولى الشعر الملحن نقله عبر الاجيال[1] . وحقا ربما كان « افلاطون » يكره

---

(١) علينا ان نتذكر دائما مبدأ افلاطون القائل ان الكثرة والتغير شر ، والوحدة والثبات خير . انظر : دراسة لجمهورية افلاطون ص ١٥٧ .

في الشعر اليوناني نقله للعادات والاعراف ، واستخدامها في تعليم الصغار ، ولا سيا انه كان يخشى تأثر هؤلاء الصغار بما يعرض لهم من شعر يصور الآلهة تصويرا مشوها ، ويضرم نار الاهواء (لانه يروي العواطف التي يجب أن تجف عطشا وينعشها ويحكمها فينا وكان يجب ان نتحكم فيها اذا رمنا ان نكون اسعد وأرقى بدل كوننا أدنى واشقى) [٢] والخطأ الأكبر للشاعر كما يرى « افلاطون » (هو تمثيل المؤلف صفات الالهة والابطال تمثيلا مشوها ، فهو كالمصور الذي لا يشبه رسمه ما صوره من الاشياء . . . لا نقولن لسامعنا الفتى أنه لم يجن نكرا اذا ارتكب شر الموبقات ، او اذا عاقب والده على جرائمه بابلغ صنوف الهوان لانه لم يفعل الا ما فعله كبار الالهة قبله) [٣] .

واضح اذن ان حملة افلاطون على الشعر لا تنبع من انصراف الشعر الى الحواس فحسب ، وانما من انصرافه ايضا عن الاخلاق ، فالشعر عنده عدو

---

(١) انظر ما سرده الدكتور فؤاد زكريا من رأي « نتلشب » في ان « افلاطون » انما ركز الحملة (على الشعر في المقام الأول ، ثم على الموسيقى من بعده بينما كانت حملته على التصوير ضعيفة على حين كاد يسكت تماما على فنون كالنحت والعمارة) ويبدو ذلك غريبا (اذا تأملنا هذه الظاهرة في ضوء عداوة « افلاطون » للمذهب الحسي اذ ان الطابع الحسي واضح في النحت وهو في التصوير اوضح منه في الموسيقى والشعر) وبينما يرجع « نتلشب » هذا التناقض الى اثر الكلمة في اليونانيين يرى الدكتور زكريا ان التعليل التربوي هو الذي يفسره انظر : ص ١٦٦ ـ ١٦٧ .

(٢) جمهورية افلاطون : ص ٢٧٥

(٣) جمهورية « افلاطون » : ص ٥٣ وانظر : دراسة لجمهورية « افلاطون » ص ١٦٣ ـ ١٦٧ والنقد الأدبي الحديث : ص ٣٥

الحقيقة والاخلاق معاً و(خيانة الحقيقة خطيئة)[1] و(لا نسمح لشاعر ان يقول ان الله سبب العقاب الذي آل الى شقاء عبده) [2] . لقد كان افلاطون«ينشد طهارة الحياة ويهاجم كل ما يمكن ان يسيء إلى هذه الطهارة، والشعر كما عهده كان يسيء اليها بتصويره الآلهة على نحو ضار ، وهو ينبه صديقه « غلوكون » قائلاً : (لا تنس ان الشعر لا يباح في الدولة الا في تسبيح الله ، ومدح الصلاح) [3] (اما الادعاء ان الاله الصالح علة شر كائن من الناس، فهو قول يجب أن نحاربه بما اوتينا من قوة ، لان المبدأ الذي تتضمنه اسطورة كهذه شعراً او نثراً لا يقال ولا يسمع في المدينة ولا يبيحه من يروم خير الدولة وارتقاءها شيخاً كان او فتى ، لأنها اقوال تنافي طهارة الحياة وهي ضارة ومتناقضة) [4] . وهكذا فمن المسلم به ان النظرة الخلقية كانت سبباً رئيساً في اعراض « افلاطون » عن الشعر ، والفضيلة اهم من الشعر ، والاغريق عامة لم يلتمسوا اللذة الحسية في الفن وانما التمسوا التهذيب الخلقي و(المزج بين فكرتي الجميل والخير هو محور النظرية اليونانية في الفن) [5] وربما وحد افلاطون ايضاً بين الحقيقة والخير ، لان الشاعر المحاكي عندما يرى ان « تحول » الشقي الى سعيد امر ممكن فانه يسيء الى الحقيقة (فشعراء المآسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاتهم ان من الممكن ان يصير الشرير سعيداً ، والخير شقياً ويقول « افلاطون » انه (لا شيء من الشر يمكن ان يحدث للانسان الخير لا في هذه الحياة ولا بعد الموت) [6] .

---

(١) جمهورية افلاطون : ص ٢٧٥ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٥٥ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٧٥

(٤) المصدر نفسه : ص ٥٥ ـ ٥٦ .

(٥) دراسة لجمهورية افلاطون : ص ١٦٤ .

(٦) النقد الأدبي الحديث : ص ٣٥

ويبدو أن هذه النظرة الخلقية نفسها هي التي حملت « افلاطون » على تفضيل الشعر الغنائي نسبياً ، فالتغني بالفضائل يجعل الشعر الغنائي أخف ضرراً بالحقيقة والاخلاق ، لانه كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : (يشيد مباشرة بامجاد الابطال ، يلي ذلك شعر الملاحم لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل ، ولا تقلل كثيرا من اعجابنا به بوصفه بطلا ، ويأتي بعد ذلك شعر المآسي ، ثم الملهاة فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق)[2]

واذا كان « افلاطون » يرجع الى نظرية المثل في تفسيره الخلقي للشعر ، فانه يرجع اليها ايضا في تفسيره الفني ، ولقد رأينا ان نظرية المثل كانت تعبيرا عن نظرية عقلية كلية ، واذن فان الشعر انما يهاجم لانه يحاكي الظواهر الجزئية المتغيرة محاكاة حسية بينما كان ينبغي ان يحاكي المثل العقلية الكلية الثابتة ، ولما كان التشبيه هو اداة المحاكاة فانه يتحمل وزر الطابع العيني الحسي للشعر ، ومن ثم فقد هاجمه افلاطون ايضا من خلال هجومه على كل ما يرتبط بالحواس الظاهرة (وضمنه التشبيهات الشعرية التي يستمد معظمها من هذا العالم العيني)[3] وهكذا يلوح ان افلاطون كان يفهم المحاكاة تشبيها حسيا يعكس ظواهر الطبيعة الجزئية المتغيرة على نحو ما تعكسها المرآة ، وذلك ما يسلب الشعر أي فضل في

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٣٥ .

(٢) النقد الأدبي الحديث : ص ٣٥ ، وترى الدكتورة اميرة حلمي مطر ان افلاطون يفضل الشعر الملحمي على الغنائي ، وذلك في معرض تعليقها على وصف « سقراط » لشعره في حالتين خضع في الأولى منهما لنشوة الشعر الديثورامبي (الغنائي) وصار في الأخرى اكثر اناة ومحاكمة عقلية . انظر : فايدروس ، حاشية (١) ص ٦١ .

(٣) دراسة لجمهورية افلاطون : ص ١٦٦

مجال الابداع ، ويجعله ضربا من العبث الذي لا ينطـوي على أية قيمـة خلقية تسوغه. وطبعاً فانه يخلو ايضاً من قيمة المعرفة التي يرى افلاطـون انهـا جوهر الفن ، لأن جميع أنواع الكلام - وليس الشعر وحده - انما تنشأ عن فن اظهـار التشابه بين الاشياء ، والقدرة على التمييز تنشأ من المعرفة، وكل فن يخلـو من المعرفـة لا ينطـوي على أية قيمـة ، يقـول « افلاطـون » (ان من لا يعـرف الحقيقة ، بل يقتصر على اتباع الظنون لا يصل الا الى فن مضحك ، بل الى فن لا ينطوي على أية قيمة على الاطلاق) [1]. وهكذا صاغ افلاطون قانونه الذي وجهه الى الكتاب ، والشعراء والسياسيين جميعا : (ان كان احد منكم قد الف هذه الكتابات عن معرفة بالحقيقة ، وكان قادرا على أن يؤ يدها بالادلة ، وان يبين بكلامه ان الكتابة وحدها ليست بذات قيمة كبيرة فان مثل هذا الرجل لن يستمد لقبه من تلك الكتابات التافهة ، بل من المعنى السامي الذي تتضمنه هذه الكتابات)[2] .

ويبدو ان نفور « افلاطون » من الطابع الظاهري في شعر المحاكاة ، قد دفعه الى التنبيه على ضرورة الوحدة العضوية الحية في الفن وان كان هذا التنبيه يرجع ايضا الى نظرية المثل بما تحض عليه من التخلي عن الطابع العرضي، قال: (هناك شيء اعتقد على الأقل انك ستوافق عليه، وهو ان كل حديث يجب أن يكون مكونا على شكل كائن حي له جسم خاص به بحيث لا تنقصه رأس ولا اقدام ، بل لا بد له من وسط مع وجود طرفين يكونان قد كتبا بشكل يتفق بعضه مع بعض ومع الكل[3])على أن هذه الوحدة انما تظهر من خلال الكثرة وذلك عبر

---

(١) فايدروس : ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٢) فايدروس : ص ١٣٠

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٦ - ١٠٧

منهجين : (الأول يتلخص في جمع الكثرة المبعثرة في مثال واحد بفضل النظرة الشاملة حتى يمكننا الوصول الى تعريف يوضح الموضوع الذي نريد معرفته) والثاني (يمكننا من تقسيم الموضوع الى انواع وذلك مع مراعاة تفاصيلها الطبيعية والحذر من كسر أي جزء منها حتى نتجنب طرق النحات الرديء) [1] .

صفوة القول اذن ان المحاكاة عند « افلاطون » تصوير لظاهر الطبيعة ، على نحو يشبه فيه الشاعر الرسام الذي يحاكي «الشيء» ولا يحاكي «المعنى» أو المثل « فيتأخر بذلك عن الصانع الذي يحاكي مثلا عقليا الهيا ثابتا » .

ب ـ ارسطو :

لا ريب أن مفهوم المحاكاة عند ارسطو يختلف عن مفهوم « افلاطون » اختلافا جوهريا نابعا من اختلاف النظرة الفلسفية ، فافلاطون اصلا كان ذا نزعة صوفية غائية ، بينما كان ارسطو ذا نزعة عملية تجريبية ، ومن ثم فلم يذعن ارسطو لنظرية استاذه في المثل ، حقا لقد ذهب ايضا إلى أن الفن محاكاة ولكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل فيكبل الفن بقيود الفلسفة ، فالشعر محاكاة للطبيعة حقا ، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي ، والشاعر انما يحاكي الطبيعة بعد أن يفهمها على نحو متكامل منظم واذا كانت المحاكاة عند افلاطون نظرية فلسفية فانها عند « ارسطو » نظرية فنية ، فالشاعر ليس حامل مرآة ينظر الى مظاهر الاشياء فيها ، وانما هو يحاكي ما يمكن ان يكون لا ما هو كائن ولذا فانه يفضل المؤ رخ في هذا المجال لانه يسمو على الجزئيات الكائنة ، ويقترب من الكليات الممكنة ، اي من الفلسفة ، فهو أقرب إلى الفيلسوف منه الى المؤ رخ في نظرته الى الطبيعة ، يقول ارسطو : (ان عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه ، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان او الضرورة فان المؤ رخ

(١) المصدر نفسه : ص ١٠٣

والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم او منثور ، (فقد تصاغ اقوال « هيرودوتس » في اوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن احدهما يروي ما وقع على حين ان الآخر يروي ما يجوز وقوعه ، ومن هنا كان الشعر أقرب الى الفلسفة ، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل الى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل الى قول الجزئيات)[1] ويشرح الناقد الفرنسي «غويو» ما يريده ارسطو قائلاً : (لئن كان العالم يكتب تاريخ الكون مفصلاً دقيقا ، فان الشاعر يكتب اسطورة هذا العالم ان صح التعبير والاسطورة وثيقة من وثائق التاريخ ، وكثيرا ما تكون أصدق من التاريخ ، أو كما يقول ارسطو أكثر فلسفية من التاريخ)[2] وظاهر ان ارسطو أيضا يضع الفلسفة في المقام الأول ، فيقيس الفنون بحسب قربها من ذلك المقام ولكنه يختلف عن « افلاطون » في انه جعل للشعر مقاما عليّا الى جوار الفلسفة ، ولم يجعله في الدرك الأسفل بعد الصانع ، لأنه لم يكن ينظر الى الشعر نظرته الى مرآة تعكس أشباح الأشياء ، وانما كان ينظر اليه رؤ يا تميط لثام الظواهر عن روح الطبيعة وجوهر الأشياء لتستلهم منها صورة مثالية للطبيعة ذاتها ، ولقد قال «ديدرو» فيما بعد : (ان الفنان لا يحاكي الطبيعة ولكنه يجملها . . . فالفن يجمل الطبيعة ، ويبدو كأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها ، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الاشياء ولكنه يعبر عما هو جوهري فيها)[3] .

ويبدو أن « ارسطو » لم يكن يزدري المحسوسات ـ شأن « افلاطون » وانما كان ايمانه كما يقول الدكتور شوقي ضيف : (يقف غالبا عند

---

(١) كتاب ارسطو في الشعر : ترجمة الدكتور شكري عياد مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٦٤

(٢) جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي دار اليقظة العربية الطبعة الثانية دمشق ١٩٦٥ . ص ١٢٨ .

(٣) النقد الأدبي الحديث : ص ٢٩٧ .

المحسوسات ، ولذلك ذهب يعد الشعر ضربا من ضروب المحاكاة ، ولكنها ليست المحاكاة التي تطابق الاصل تمام المطابقة ، وايضا فان الطبيعة لا تحاكي شيئا وراءها ، وصور كيف ان محاكاة الشعر للطبيعة تبدل وتغير فيها)[1] .
وهكذا فجوهر الفن عند « ارسطو » اذن هو محاكاة الطبيعة ، وانما تختلف الفنون في وسيلة المحاكاة ، وفي هذا المجال ايضا تظهر ملاحظة ارسطو القيمة في صلة الشعر بالفنون ، هذه الصلة التي نجمت عن مفهومه القائل : ان المحاكاة تجاوز المظهر الى الجوهر ، فالشعر ، والرسم ، والموسيقا ، والرقص فنون تحاكي الافعال والمشاعر الانسانية أكثر مما تحاكي الاشياء ، وانما تختلف في وسائلها وطرائقها ، والحق أن ربط الشعر بالموسيقا خصوصاً يوضح تماماً كيف ان الشعر لا يحاكي الظاهر المحسوس فحسب ، لأن الموسيقا اكثر الفنون تجرداً عن محاكاة الحواس من حيث تعبيرها عما يختلج في اعماق النفس ، وكان ينبغي ان يكون الشعر كذلك ، لولا انه - لأمر ما - قُرن بالتصوير لا بالموسيقا فأصبح يعنى بالشكل دون المعنى ، وبالمظهر دون الجوهر ، يقول الدكتور شوقي ضيف أيضاً : (الشعر اذا قيس بالفنون لا يقاس بالتصوير بالذي قد تظهر فيه شبهة المحاكاة المطابقة للاصل ، انما يقاس بالرقص والموسيقا ونحن نعرف كيف يغاير الراقص والموسيقار في محاكاتها للطبيعة ، وعلى شاكلتها يغاير الشاعر في محاكاته ومعنى ذلك ان الشعر ليس محاكاة مختلفة عن محاكاة اخرى ، او محاكاة بالواسطة لفكرة المثل ، هو محاكاة ولكنها محاكاة للطبيعة تقف عندها ولا تتعداها الى شيء وراءها ، وهي ليست محاكاة آلية اذ فيها تظهر مواهب الشاعر وافكاره وخيالاته كما نقول نحن الآن ، أو هي محاكاة تماثل محاكاة الرقص والموسيقا كما كان يقول « ارسطو ») [2] .

---

(١) الدكتور شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ص ١٨ .
(٢) المصدر نفسه : ص ١٨ - ١٩ .

ثمة فارق جوهري اذن بين محاكاة افلاطون ومحاكاة « ارسطو » ، فعلى حين ذهب « افلاطون » الى ان الشاعر كالمصور في ملاحظة مظاهر الاشياء ، ذهب « ارسطو » الى أنه كالموسيقي في ملاحظة معاني النفوس ، وكالراقص في ملاحظة الافعال وهما لا يصوران وانما يعبران ، وذلك ما يقرب الشعر من عالم النفس وينأى به عن عالم الحس ، يقول « ارسطو » : (فشعر الملاحم ، وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا ، والشعر الدثورامبي ، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي ، واللعب بالقيثار ـ كل تلك بوجه عام انواع من المحاكاة ، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة انحاء : إما باختلاف مايحاكى به، او باختلاف ما يحاكى ، او باختلاف طريقة المحاكاة ، فكما ان من الناس من انهم ليحاكون الاشياء ويمثلونها بحسب ما لهم من الصناعة او العادة بالوان وأشكال ، ومنهم من يفعل ذلك بواسطة الصوت ، فكذلك الامر في الفنون التي ذكرناها فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والايقاع اما بواحد منها على الانفراد ، او بها مجتمعة ، فالايقاع والوزن ـ مثلا ـ يستعملان وحدهما في الصفر في الناي ، وصنعة الضرب على القيثار ، وما قد يكون من صنائع لها مثل قوتها كصفارة الراعي،والوزن وحده ـ بغير ايقاع ـ يستخدم في الرقص ، فان الرقص ايضا يحاكي الخلق والانفعال والفعل بوساطة الاوزان الحركية . اما الصنعة التي تحاكى باللغة وحدها ـ منثورة او منظومة ـ فلم يعرف لها اسم حتى الآن)[1] .

ويبدو ان « أرسطو » تريث في تسمية الصنعة التي تحاكى باللغة وحدها ـ منثورة او منظومة ـ وهي صنعة الشعر ، لانه وجد الناس لا يميزون بين أنواع الشعر على أساس المحاكاة ، وانما على اساس الوزن فهم (لا يرجعون في تسمية هؤلاء وأولئك شعراء الى المحاكاة ، بل الى العروض دون تمييز بين محاك منهم وغير محاك ، حتى لقد جرت عادتهم انه اذا وضعت مقالة طبية او طبيعية في كلام

(١) كتاب ارسطو في الشعر : ص ٢٩ ـ ٣٠

منظوم سموا واضعها شاعرا ، على انك لا تجد شيئا مشتركا بين « هوميروس » وأمبدوكليس » ما خلا الوزن ، بحيث يحق لك أن تسمي الأول منهما شاعرا ، اما الثاني فيصدق عليه اسم « الطبيعي » أكثر من اسم الشاعر »)[1] . وفضلا عن أن هذا الكلام يعني أن الوزن ليس هو جوهر الشعر ولو اشتمل على العروض ، وانما جوهره المحاكاة ، فانه يعني ايضا ان الشعر انما يقرن بالفنون التي تحاكي بالصوت (الوزن والقول والايقاع) كالرقص والموسيقا، ولا يقرن بالفنون التي تحاكي بالشكل واللون كالنحت والتصوير ، وان كانت الفنون جميعا تروم المحاكاة ، وطبعا فان موضوع المحاكاة يختلف تبعا لطبيعة الفن ، فالموسيقا مثلاً تحاكي المشاعر ، والرسم يحاكي الاشياء ، اما الشعر فيحاكي الافعال .[2] ولا ريب ان تفضيل ارسطو للشعر الملحمي لا يعني اغفال الشعر الغنائي ، ونظرية المحاكاة عنده لا تخص في جوهرها نوعا معينا من انواع الشعر وان كان هو يؤثر ـ تبعا لاتجاه الحضارة الاغريقية ـ الشعر الملحمي لما ينطوي عليه من محاكاة جوهر الفعل الانساني ولاسيما أن (الفعل هو روح الشعر عند أرسطو) [3] .

والحق ان تفضيل الشعر الملحمي لما ينطوي عليه من محاكاة الفعل يفضي بنا الى مسألة جوهرية في تاريخ الشعر ، وهي معرفة غاية المحاكاة في الشعر : أهي الذات أم الموضوع ؟ وذلك في مقابل المسألة السابقة عن المحاكاة بين المظهر والجوهر ؟ يلاحظ باديء ذي بدء ان الاغريق كانوا قوما ذوي عناية بالغة بالتربية الخلقية ، فلم يتصوروا قط شعراً ينصرف الى الذات عن الموضوع فيتغنى بمشاعر جزئية ذاتية ، ويغفل المشاعر الكلية الانسانية ، ولعل النزعة الفلسفية في النفور من

(١) المصدر نفسه : ص ٣٠

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث : ص ٥١

(٣) المصدر نفسه : ص ٥٤

الجزئيات والتعلق بالكليات كانت علة انصراف الاغريق الى الشعر الملحمي عن الغنائي ، فالملحمة ادب موضوعي يحكي الفعل الانساني على نحو منظم خاضع لقانون الاحتمال والضرورة بغية تطهير النفس من انفعالاتها الضارة ، اما الشعر الغنائي فتغلب عليه محاكاة المشاعر الفردية على نحو يفضي الى الجزئية ، بل انه قد يفضي ايضا الى ضرب من الجمود لابتعاده عن محاكاة الفعل الممكن بما يعنيه من تطور وشمول ولا سيما اذا لاحظنا اصرار « ارسطو » على ان (عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ، او ما هو ممكن على مقتضى الرجحان والضرورة)[1] . وهذا الامر هو ما يجعل الشاعر ذا نظرة فلسفية شاملة ، اما ما فعله الانسان ـ وليس ما يمكن ان يفعله ـ او ما حل به ، فانما هو امر جزئي محض (اما الجزئي فهو مثلا ما فعله « الكبيادس » او ما حل به)[2] وهكذا ينتهي « ارسطو » الى أن الشاعر الحق هو ذلك الذي يحاكي الافعال : (ان الشاعر ـ او الصانع « بويتيس » ينبغي ان يكون اولا صانع القصص قبل ان يكون صانع الاوزان ، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة ، وهو انما يحاكي الافعال)[3]

ولا ريب أن محاكاة الفعل تجعل من الشاعر كائنا مبدعا ، لان الفعل يمثل حركة الوجود الدائبة ، ومحاكاته انما هي ضرب من معرفته ، بيد أن هذه المعرفة جوهرية وشاملة من حيث تصورها لما يمكن ان يكون ، وليس لما هو كائن ، وكأن الشاعر بخياله النافذ في اغوار الطبيعة انما يعيد ـ بادراكه الشامل لجوهر الفعل الانساني ـ تركيب الاشياء على نحو مبدع ، فهو في طوافه بالطبيعة لا

---

(١) كتاب ارسطو في الشعر : ص ٦٤

(٢) المصدر نفسه : ص ٦٤

(٣) المصدر نفسه : ص ٦٦ .

يمسك بمرآة يجلو فيها ظواهر الاشياء ، ولكنه يجعل من ذاته بؤ رة تتشكل فيها الوان الطيف على نحو ما تتشكل في قوس قزح ، فقوس قزح هو من الطبيعة ولكنه ليس الطبيعة ذاتها .

ولكن ، كيف تكون المحاكاة معرفة ؟ ان ارسطو يرجع في تفسير ذلك الى البحث في الطبيعة الانسانية ، فالمحاكاة بما تورثه من لذة انما هي امر فطري اخذ يرقى شيئا فشيئا ، حتى ارتجل الشعر ، وذلك قبل ان ينقسم تبعا لاخلاق قائليه الى مأساة وملهاة، يقول ارسطو : (ان المحاكاة امر فطري موجود للناس منذ الصغر ، والانسان يفترق عن سائر الاحياء بأنه أكثرها محاكاة ، وانه يتعلم اول ما يتعلم بطريق المحاكاة ، ثم أن الالتذاذ بالاشياء المحكية امر عام للجميع ، ودليل ذلك ما يقع فعلا : فاننا نلتذ بالنظر الى الصور الدقيقة البالغة للاشياء التي نتألم لرؤ يتها كاشكال الحيوانات الدنيئة والجثث الميتة . . . واذا كان وجود المحاكاة لنا أمراً راجعاً الى الطبيعة وكذا وجود الايقاع والوزن (وبين ان الاعاريض اجزاء للأوزان) فان من كانوا مجبولين عليها منذ البدء ، قد اخذوا يرقون بها قليلا قليلا حتى ولدوا الشعر من الاقاويل المرتجلة ، ثم انقسم الشعر تبعا لأخلاق الافراد من قائليه)[1] . وربما كان ذلك يشير الى أن الشعر الغنائي يمثل طفولة الشعر او المرحلة التي تقدمت مرحلة الشعر الموضوعي ، ولعل هذا ما يفسر اعراض « ارسطو » عنه لأنه ينسجم في ذلك مع مبدئه القائل : انه اذا كانت المحاكاة هي جوهر الشعر ، فان الفعل هو جوهر المحاكاة ، وتبعا لذلك فان الشعر الغنائي الذاتي يقصر عن الشعر الملحمي الموضوعي من حيث افتقاره الى العنصر الجوهري في المحاكاة ، وهو العنصر الذي يفرق بين المؤ رخ والشاعر ، ويقترب بالشاعر من الفيلسوف اذ يتيح له الا يكون

(١) كتاب ارسطو في الشعر : ص ٣٦ - ٣٨ .

نسخة من الطبيعة بل يجعل الطبيعة نسخة منه (وبذلك تظل الطبيعة نموذجا للفن ، ومعيارا له ، وان اكملها الفن بوسائله فالفن يجمل الطبيعة ويزودها ويهذبها)[1]

وثمة أمر آخر يجلوه لنا « ارسطو » وهو ان الفن او الشعر ينبغي ان ينشد الحقيقة ، بيد أن « ارسطو » يبيح للشاعر ان يصور الحقيقة بحسب مقدرته الفنية وبحسب تصوره للمكن ، والمحتمل ، والمستحيل ، مطالبا اياه فقط بالبقاء ضمن المألوف ، لانه اذا كانت المحاكاة تتعلق بالافعال الانسانية ، فان التصوير الصادق لهذه الأفعال عن طريق حكاية نتائجها الضرورية او المحتملة يجعل من الشعر تعبيرا موضوعيا يبدو بعيدا عن ذات الشاعر ، ولعل هذا المبدأ هو الذي افضى الى القول بالوحدة العضوية للعمل الشعري ، تلك الوحدة القائمة بمقتضى الضرورة أو الرجحان ، المعبرة عن فعل واحد تنظم اجزاؤه بحيث لا يمكن نزع احدها واذا كان « افلاطون » قد سبق الى القول بأن كل حديث يجب ان يكون على شكل كائن حي ، فان«أرسطو» أيضاً ذهب الى ان المحاكاة الروائية ينبغي (ان تدور حول فعل واحد تام مكتمل له اول ووسط وآخر ، حتى تكون كالحيوان الواحد التام)[2] . وهو ينص كذلك على أن جميع الفنون انما تحاكي موضوعا واحدا وليس الرواية وحدها : (فكما انه في سائر الفنون المحاكية تكون المحاكاة الواحدة لموضوع واحد كذلك يجب في القصة - من حيث هي محاكاة عمل - ان تحاكي عملا واحدا ، وان يكون هذا العمل الواحد تاماً ، وان تنظم اجزاء الافعال بحيث انه لو غير جزء ما أو نزع لانفرط الكل واضطرب ، فان الشيء الذي لا يظهر لوجوده او عدمه أثر ما ليس

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٥٧ .

(٢) كتاب ارسطو في الشعر : ص ١٣٠

بجزءللكل »[1] . واذن فان ارسطو يرى أن كل فن يقوم على المحاكاة ينبغي ان يحاكي موضوعاً واحداً ، وهو ما لم يدركه النقاد العرب تماماً ـ كما سنرى ـ على الرغم من أن منهم من ذهب الى ان القصيدة تشبه الكائن الحي ايضاً .

وربما غدا واضحا الآن ان الفارق الجوهري بين « افلاطون » و « ارسطو » يتجلى في الفعل الذي جعله « ارسطو » جوهر المحاكاة ، فارتقى بها من مرتبة التقليد الاصم للطبيعة الى مرتبة الابداع الحي ، فجعل الشعر بذلك افضل تعبير عن مكنونات الطبيعة الانسانية ، اما علة هذا الفارق فهي ان « افلاطون » جعل الشعر عدوا للفلسفة بينما جعله « ارسطو » صديقاً لها .

٢ ـ مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين :

لما كان لكل حضارة طابعها الخاص ، او نظرتها الخاصة الى الحياة ، بحيث تولد (وهي تحمل معها صورة وجودها) فقد كان من الصعب على الحضارة الاسلامية الناشئة ان تفهم صور الحضارات الاخرى على نحو حقيقي صادق ، وذلك اذا شئنا ان نصغي الى ما يقوله « شبنجلر » في نظريته الحضارية الشهيرة من أن لكل حضارة طابعها أو طرازها الخاص الذي يتجلى في شتى مظاهرها الدينية ، والعلمية ، والفنية التي لا يمكن فهم احدها بمعزل عن الآخر ، وايضا فان لكل حضارة ما هو خاص بها وما هو غريب عنها ، ولذا يستحيل على من ينتمي إلى حضارة ما ان يفهم حضارة اخرى فهما صادقاً ، دقيقا ، شاملا لما تنطوي عليه من عناصر غريبة ، فاذا حاول فاما ان يكون هذا الفهم ناقصا كاذبا ، او محرفا خاضعا لطابع حضارته الخاصة[2] . وسواء أكانت

---

(١) المصدر نفسه : ص ٦٢ ـ ٦٣

(٢) شبنجلر تدهور الحضارة الغربية بيروت ـ مكتبة الحياة انظر مقدمة المترجم الاستاذ احمد الشيباني: ١/١٢ ـ ١٤

هذه النظرية صوابا ام غلطا ، فيلوح انها تنطبق على محاولة النقاد العرب فهم طبيعة الشعر اليوناني بوجه عام ، ونظرية المحاكاة بوجه خاص ، فلا ريب أن هذا الفهم كان ناقصا طورا ، ومحرفا طورا آخر ، وخاضعا غالبا لطابع الشعر العربي ، ذلك ان « متى بن يونس » حاول منذ البداية تطبيق ظواهر الشعر اليوناني على الشعر العربي ، فترجم المأساة بالمديح ، والملهاة بالهجاء ، ويبدو انه لم يكن ثمة مناص من هذا ، لان الشعر العربي مظهر من مظاهر الحضارة العربية ، و«متى» كان يقرأ «هوميروس» من خلال «امرىء القيس»، ولعله لم يكن يتصور نمطا من الشعر يختلف عن النمط العربي ، والحق انه لو قدر « لارسطو » ان يقرأ امرأ القيس » فربما كان قرأه من خلال « هوميروس » ايضا ، وليس في ذلك غض من الفكر العربي او اليوناني وانما هو ملاحظة تنبىء عنها طبيعة الحضارة ولا سيا من خلال نظرية « شبنجلر » .

لا غرابة اذن في أن العرب ترجموا افكار « ارسطو » ، ولكنهم فهموا افكار « افلاطون » ذلك ان مفهوم « افلاطون » عن المحاكاة كان أقرب الى طبيعة الشعر العربي ، ولكن المعضلة حقاً هي انه كان ايضاً علة حملته على الشعر . فكأن النقاد العرب أقروا « أفلاطون » على أن الشعر تصوير حسي لمظاهر الاشياء ، ولكنهم لم يجعلوا ذلك سببا في ازدراء الشعر وانما جعلوه ـ تبعا لطابع شعرهم ـ مظهر الابداع الفني . وربما كان ابلغ دليل على الشكل الفني المحرف الذي ظهرت به نظرية المحاكاة عند العرب ، هو ان النقاد ـ والفلاسفة منهم خاصة ـ فهموا من الناحية النظرية غالبا مذهب « ارسطو » في المحاكاة ، ولكنهم كانوا يقعون في الغلط عندما يحاولون تطبيقه على الشعر العربي على نحو يشير الى انهم ظلوا يجهلون التناقض بين محاكاة ارسطو ، ومحاكاة العرب ، ولعل اهم ملاحظة في هذا المجال هي ان الذهن العربي لم يجد مصطلحا يقابل

مصطلح المحاكاة سوى مصطلح التشبيه[1] . وحقا ان التشبيه قد يصدق على مفهوم « افلاطون » للمحاكاة ، بيد أنه لا يصدق على مفهوم « ارسطو » مطلقا ، ولقد كان لتفسير المحاكاة بالتشبيه ابلغ الاثر في قصر الشعر العربي على دائرة المجاز ، من خلال الاعتقاد بأن المجاز عموما ، والتشبيه خصوصا هو غاية الفن ، ويبدو انه لم يكن ثمة سبيل الى فهم الشعر من حيث محاكاته للاخلاق والأفعال الانسانية ، لأن النقد كان يغالي كثيراً في جعل التشبيه معياراً للفن ، حتى غدا أسير هذه المغالاة ، فإذا نظرنا في مفهوم التشبيه عند النقاد وما يشترطونه من حسيته ووضوحه ، وتطابق حديه ، ادركنا ما خلفه ذلك التفسير من أثر في النقد العربي على نحو حرمه فرصة التحرر من إسار الحس . ولكن قبل أن نمضي في الكلام على هذا الافتراض لا بد من معرفة تطور مفهوم المحاكاة عند الفلاسفة ثم عند النقاد

أ ـ الفارابي :

يطالعنا « الفارابي » في مقالته ـ التي يفترض انها تلخيص لكتاب « ارسطو » في الشعر ، بينما هي فهم خاص له ـ بأن الاقاويل الشعرية كاذبة لا محالة ، لانه اذا كان من الأقوال الكاذبة (ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء)[2]، فإن الأقاويل الشعرية وهي ما يوقع فيه المحاكي للشيء ـ تنقسم ايضا الى ما هو اتم محاكاة ، وما هو انقص محاكاة غير أن كون الشعر كذباً لا يعني انه غلط، لان غاية المغلط ايهام النقيض ، وغاية المحاكي ايهام الشبيه : (فاما المحاكي للشيء فليس يوهم

---

(١) حقا لقد ورد ايضا مصطلح « التخييل » ولكن لم يكن ثمة فارق دقيق واضح بين « التشبيه » و « التخييل بحيث كان يرد احدهما في موضع الآخر غالباً .

(٢) فن الشعر لارسطو : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ، مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ٩٥٣ ص ١٥٠ .

النقيض لكن الشبيه)[1] وغلط الحسن يشبه غلط من ينظر الى القمر من وراء الغيوم السارية فيخاله ساريا ، اما ايهام الشبيه فيشبه ما يعرض للناظر في المرآة[2] ، ولا ريب ان تمثيل « الفارابي » لايهام الحقيقة بما يعرض في المرآة من صورة الشيء يذكرنا بما افترضه « افلاطون » من أن الشاعر يشبه في محاكاته من راح يلهو بمرآة، ويجلو فيها صور الأشياء، وبما ان صورة الشيء في المرآة ليست هي حقيقة الشيء، فالشعر أيضاً اقوال تخيل الحقيقة ولكنها ليست الحقيقة [3]، وكما لاحظ الدكتور « احسان عباس » فان هذا لا يعني الغض من قيمة الشعر وانما يعني تمييزه من القول البرهاني [4]. وكما ان النحت محاكاة تتم بالفعل ، فان الشعر محاكاة تتم بالقول ، فيلتمس (بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء : اما تخييله في نفسه ، واما تخييله في شيء آخر ، فيكون القول المحاكي ضربين : ضرب يخيل الشيء نفسه وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر [5] وظاهر ان « الفارابي » هنا انما يقرن الشعر بالنحت، ويلوح انه كان مولعاً بمقارنة الشعر بالفنون الأخرى ما دامت المحاكاة هي جوهر الفنون جميعا ، بيد أننا نراه مع ذلك يقارن الشعر بالنحت والرسم ، ويغفل الموسيقا على الرغم من أنه كان بصيراً بالموسيقا نظراً وعملاً، وعلى الرغم من أن « ارسطو » قد ذكرها ضمن فنون المحاكاة ، وأوردها « متى » في ترجمته على نحو واضح : (وكما ان الناس قد يشبهون بالوان واشكال كثيرا . ويحاكون ذلك من حيث ان بعضهم يشبه

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٥٠ .

(٢) انظر المصدر نفسه : ص ١٥٠ - ١٥١

(٣) انظر : جمهورية افلاطون ص ٢٦٤

(٤) الدكتور احسان عباس : تاريخ النقد الادبي عند العرب - الطبعة الاولى بيروت ١٩٧٠ . ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(٥) كتاب الشعر للفارابي انظر مجلة شعر - بيروت العدد ١٢ سنة ٩٥٩ تحقيق الدكتور محسن مهدي ص ٩٣ .

بالصناعات ويحاكيها ، وبعضهم بالعادات ، وقوم آخر منهم بالاصوات ، كذلك الصناعات التي وصفنا ، وجميعها يأتي بالتشبيه والحكاية باللحن ، والقول والنظم . وذلك يكون إما على الانفراد وإما على جهة الاختلاط . مثال ذلك : أوليطيقي وصناعة العيدان فانهما تستعملان اللحن والتأليف فقط ، وان كان يوجد صناعات اخرى هي في قوتها مثل هاتين : مثال ذلك صناعة الصفر تستعمل اللحن الواحد بعينه من غير تأليف وصناعة اداة الرقص ايضاً . وذلك ان هاتين باللحون المتشكلة تشبه بالعادات وبالانفعالات ايضاً وبالأعمال أيضاً وتحاكيها ، أما بعضها فبالكلام المنثور الساذج ، أو الأوزان)[1] .

اذن فقد كان واضحا في ترجمة « متى »[2] ربط الشعر بالموسيقا ، بل انه في هذا الموضع بالذات قد اغفل ربطه بالتصوير وان كان قد فعل ذلك في موضع آخر[3] . غير أنه لامر ما تعلق النقاد العرب بالمقارنة بين الشعر والتصوير ، واغفلوا تماما المقارنة بينه وبين الرقص والموسيقا ، وها هو ذا « الفارابي » يقول ان المحاكاة قد تكون بفعل كما في النحت ، وقد تكون بقول كما في الشعر ، ويغفل انها قد تكون بلحن كما في الموسيقى ، او بحركة كما في الرقص ، على الرغم مما يروى من انه كان يعزف فيضحك او يبكي بما في عزفه من بلاغة . وأغلب الظن أن ذلك يرجع الى مفهوم « الفارابي » المطابق لمفهوم « افلاطون » في ان الشعر يصور ظاهر الشيء مثلما يصور النحات ظاهر الانسان ، فلم يلحظ

---

(١) كتاب الشعر : ص ٢٨ ـ ٣٠

(٢) يرجح الدكتور شكري عياد ان الفارابي اعتمد على ترجمة « متى » واجتهد في تفسيرها انظر : المصدر السابق ١٩٥ .

(٣) انظر المصدر السابق : ص ١٤٢ .

« الفارابي » قط أن الشعر يمكن أن يقترن أيضا بالموسيقا - كما فعل « أرسطو » - ، والموسيقا محاكاة أيضاً ، ولكنها لا تتخذ من العالم الحسي أنموذجاً لها ، وانما هي تحاكي المشاعر النفسية على نحو لا تخضع فيه لقيود الحس ولو ان « الفارابي » عقد هذه المقارنة لنبه على أن الشعر ليس صورة الظاهر فحسب ولكنه ايضا صورة الباطن بما يحفل به من غنى المشاعر ، غير انه اغفل ذلك ليؤكد مرة اخرى الطابع العيني للشعر بمقارنته بالرسم : (ان بين اهل هذه الصناعة وبين اهل التزويق مناسبة ، كأنهما مختلفان في مادة الصناعة ، ومتفقان في صورتها وفي افعالها ، واغراضها أو نقول : ان بين الفاعلين ، والصورتين ، والغرضين ، تشابها ، ذلك ان موضع هذه الصناعة الاقاويل ، وموضع تلك الصناعة الاصباغ ، وان بين كليهما فرقا ، الا ان فعليهما جميعا التشبيه ، وغرضيهما ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم)[1] .

والحق ان ثمة قضايا معينة يثيرها هذا النص ، فالفارابي انما قابل بين الاقوال والاصباغ في صياغة التشبيه ، بما ينم على انه يلاحظ في الأقوال الطابع العيني الذي يجعلها اقرب الى الزخرفة ومن ثم الى الحس فضلا عن انه يخلط بين المحاكاة والتشبيه ، ويجعل « فعل » الشعر والرسم معا تشبيه الأشياء ، وتمثيلها في اذهان الناس . واذا كانت غاية كل من الشعر والرسم انما هي (ايقاع المحاكيات في اوهام الناس وحواسهم) فما الذي يعنيه « الفارابي » بأوهام الناس ؟ ربما كان يعني ان الشعر بايهامه للتشبيه ، او بتخييله للحقيقة ، انما يخاطب جانب الخيال في الذهن البشري ، ولعل مما يعضد ذلك أن « ارسطو » كان يخلط بين الخيال والوهم[2] . ولكن الفارابي « لم يلبث ان نص على ان

---

(١) فن الشعر : ص ١٥٧ - ١٥٨

(٢) انظر : النقد الادبي الحديث ص ١١٦

المحاكاة انما تخاطب الحواس ايضا فاقترب بذلك من « افلاطون » مرة اخرى في قوله ان الشعر يحاكي ظاهر الأشياء او ما هو كائن ، وانه لا يُعنى بالحقيقة وانما بما يشبه الحقيقة ، وهكذا فثمة تساؤ ل مهم هنا عن العلاقة بين الخيال والحواس أداتين تتلقيان التشبيهات او المحاكيات الشعرية ، فاذا افترضنا ان الخيال يمكن ان يتلقى التشبيه الشعري فهل يقتضي ذلك أن يتلقاه في صورة حسية ، ام تراه يعني تصوير المعنويات في صورةالمحسوسات على نحو تقع به المحاكاةالتي ينبغي ان تبقى في اذهاننا في كلامنا على الشعر لانها جوهر الشعر ؟ مهما يكن من أمر ، فان اقتران الخيال بالحواس يبقى ذا دلالة بالغة الاهمية اذا كان لنا ان نفهم من كلام « الفارابي » ما يوحي بأن الفكرة قد تعرض او تحاكى بالصورة مثلما يحاكى الشيء ما دام تعبير (المحاكيات) يتيح ذلك لانه يشتمل على «الشيء» و « الفكرة » ويستوي في ذلك ان يكون المقصود هو المحاكي (الشاعر) او المتلقي ، لأنه اذا كان غرض الشاعر ايقاع التشبيه في الحس فلا بد له ان يعبر بصور حسية ، ويبقى ان « الفارابي » اوشك ان ينبه على أن المحاكاة لا تقتصر على « الاشياء » وانما تتجاوزها الى « الأفكار » بل لعل محاكاة الافكار اولى بالتصوير الحسي من محاكاة الاشياء التي هي محسوسة أصلا .

على اننا لا نلبث ان نجد ملاحظة قيمة لعلها الملاحظة الوحيدة التي وجهت نقداً جوهرياً الى الشعر العربي ، لان النقد العربي كان ـ غالباً ـ يفسر الشعر ولا يوجهه ، فقد ورد في تلخيص ابن رشد لكتاب «ارسطو» كلام نسبه الى «الفارابي» يشير الى ان اكثر الشعر العربي انما هو في النهم والكدية ، وذلك في معرض كلام ابن رشد على شعر الفضائل عند الاغريق الذي لا يوجد ما يقابله عند العرب : «وان كانت اكثر اشعار العرب انما هي ـ كما يقول ابو نصر ـ في

النهم والكدية»[1]؛ ولا ريب ان عبارة «الفارابي» هذه تكاد تحصر الشعر العربي في مضمار الحواس ، والفاظها تنم على ما يحمله «الفارابي» من كراهة خفية للطابع المادي الحسي في الشعر العربي ، فكلمة «النهم» انما توحي بسطوة الغرائز الحسية وكذلك كلمة «الكدية» التي تصور الشعر مطية الرغائب المادية ، فكأن «الفارابي» يريد ان يقول ان الشعر العربي لم يحفل بالمعاني الروحية التي تعلو على نزعات الحس ، ولم يأنس بما استتر خلف حجب الظاهر ، ولم يبصر ما في الفعل الانساني من نبل ، فظل بعيداً عن رقيق المشاعر ، وعميق الافكار ، اسيراً للمادة التي كبلت جناح خياله ، وحرمته من ملاحظة ما يمكن ان يكون وليس ما هو كائن فحسب . والحق ان ثمة دافعاً آخر وراء حملة «الفارابي» على الشعر العربي ، وهو الدافع الاخلاقي ، لان خضوع الشعر للغرائز المادية يبعده عن نشد ان الفضائل ، والتخلق بها ، والحض عليها ، مما يقصره على طرفين : الحواس من الناحية الفنية ، والشهوات من الناحية الخلقية . ويبدو ان هذه النظرة نابعة من اطلاعه على اشعار بعض الامم ، ولعله اطلع على الشعر الاغريقي وما فيه من محاكاة الفعل الفاضل ، وان كان عدم اطلاعه لا يغير من الامر شيئاً ، لانه حين ترجم انواع الشعر اليوناني ـ نقلاً عن احد شروح «ارسطو» على الارجح لان «ارسطو» لم يذكر شيئاً من ذلك في كتابه ـ ذكر ان الشعر اليوناني يحث على الخير ، والفضائل الانسانية في نوعين على الاقل هما

---

(١) وردت في تلخيص ابن رشد كلمة «الكريه» بدلاً من «الكدية» وكذلك في كتاب الدكتور احسان عباس ص ٥٢١ بينما يلاحظ الدكتور شكري عياد بحق انها «الكدية» وليس الكريه وان «لازينيو» في تحقيقه لتلخيص ابن رشد لاحظ ان الراء تشبه الدال ، ولكنه لم يوفق الى القراءة الصحيحة .

انظر : حاشية رقم (٢) من تحقيق الدكتور شكري عياد لكتاب الشعر ص ١٩٥ ، وواضح ان كلمة «الكريه» لا يستقيم بها معنى النص كما يستقيم بكلمة «الكدية» .

المأساة (الطراغوذيا) والشعر الغنائي (الديثرامبي) يقول : «اما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس ، او تلاه ، يذكر فيه الخير والامور المحمودة المحروص عليها ، ويمدح بها مدبرو المدن . . . واما (ديثرمبي) فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوذيا «يذكر فيه الخير ، والاخلاق الكلية المحمودة ، والفضائل الانسانية ، لا يقصد به مدح ملك معلوم ، لكن تذكر فيه الخيرات الكلية»[1] . ويبدو ان الفارابي «بعد ان نقل هذه العبارات ، نظر في الشعر العربي فوجده يتغنى بالحواس من جهة ، ويتكسب بالمدح من جهة اخرى دون ان يُعنى في مدحه بالخير الكلي الذي لا يرتبط بانسان معين ، وفي نظرة «الفارابي» هذه نفحة «افلاطونية» واضحة ، وان كان ارسطو ليس عنها ببعيد ايضاً ، فقد رأينا ان افلاطون «لا يبيح الشعر الا في تسبيح الله ومدح الصلاح[2]». وعلينا ان نذكرها هنا ان «الفارابي» صنف كتاباً في «الجمع بين آراء الحكيمين» واراد به التوفيق بين «افلاطون» و «ارسطو» ، واغلب الظن انه اطلع ايضاً على آراء «افلاطون» الشعرية ، والحق ان كلامه في المحاكاة مزيج غامض من آراء الحكيمين فكأنه جمع بينهما في آرائه هو أيضاً ، وان كان يبدو اميل الى «افلاطون» الذي كان دائماً اقرب الى قلوب الفلاسفة المسلمين لما في فلسفته من نزعة صوفية خلقية واضحة .

وثمة ملاحظة اخرى تؤكد انه لو اتيح «للفارابي» ان ينصرف الى النقد الادبي ، لظفر النقد العربي بآراء جوهرية نافذة كانت كفيلة باخراجه من التفسير الى التقويم . لقد قال «الفارابي» : ان الشعر يعتمد على عنصرين جوهريين هما المحاكاة والوزن. أما الوزن فهو ضروري لكي يتميز «الشعر» من « القول

---

(١) فن الشعر : ص ١٥٣

(٢) جمهورية افلاطون : ص ٢٧٥

الشعري[1]» بيد انه مع ذلك ليس في ضرورة المحاكاة التي تبقى أهم العنصرين، والمعضلة هي ان الناس اولعوا بالوزن حتى لم يعد الشعراء يبالون بأن يكون الشعر محاكياً اذا كان موزوناً ، وهكذا فمشكلة الشعر تنحصر غالباً في تغليب الوزن على المحاكاة ، فاذا لاحظنا خطر المحاكاة من حيث كونها جوهر الشعر ، ادركنا ما في رأي «الفارابي» من نقد جوهري . وحقاً فان عنصري الشعر هما المحاكاة والوزن ، وان المحاكاة مقدمة على الوزن ، وان ما يضاف الى الشعر بعد ذلك هو تحسين فيه قد يجعله أفضل ولكنه ليس من صميم ما يتطلبه الشعر[2] . يقول «الفارابي» : «الجمهور وكثير من الشعراء انما يرون ان القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطبق بها في أزمنة متساوية وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء ام لا . . . والقول اذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ، ولم يكن موزوناً بايقاع فليس يعد شعراً ، ولكن يقال : هو قول شعري»[3] . ولقد سبق «للفارابي» ان جعل شعر علماء الطبيعة ـ اقتداء «بأرسطو» ـ اشد انواع الشعر مباينة لصناعته لافتقاره الى المحاكاة على الرغم من توفر الوزن : «واما «ايفيجانا ساوس» فهو نوع من الشعر احدثه علماء الطبيعيين ، وصفوا فيه العلوم الطبيعية ، وهو اشد انواع الشعر مباينة لصناعة الشعر»[4] . ولعل هذا كله يشير الى فكرة قيمة ، وهي ان فضل الشعر انما يرجع الى ما فيه من محاكاة لا الى ما فيه من وزن ، ولا الى ما فيه من محسنات بلاغية ايضاً على نحو ما يظهر من قوله : ان ما يضاف الى الشعر ـ غير المحاكاة والوزن ـ انما هو مجرد تحسين لا

---

(١) أنظر : مجلة شعر ، ص ٩٢

(٢) انظر : مجلة شعر ص ٩٢

(٣) المصدر نفسه : ص ٩٢

(٤) فن الشعر : ص ١٥٥

علاقة له بجوهر الشعر[1] ، ولا ريب ان هذا رأي آخر بالغ الاهمية لانه يجرد المحسنات البلاغية مما اضفاه النقاد عليها من تقدير كبير .

الشعر اذن محاكاة محضة ، والمحاكاة في الشعر ليست لهواً ولعباً ، وانما هي تخييل يفضي الى فعل معين : «فان الانسان كثيراً ما تتبع افعاله تخيلاته وكثيراً ما يكون ظنه او علمه مضاداً لتخيله ، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه به او علمه . فلذلك صار الغرض المقصود بالاقاويل المخيلة ان تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه امر ما (من طلب له ، او هرب عنه ، ومن نزاع او كراهة له ، او غير ذلك من الافعال من اساءة او احسان) سواء صدق ما يخيل اليه من ذلك ام لا ، كان الامر في الحقيقة على ما خيل ام لم يكن»[2] . وهكذا فغاية المحاكاة هي الحض على الفعل لا مجرد المحاكاة ، وبذلك يوافق «الفارابي» «ارسطو» في حقيقة الامر ، لان «التطهير» الارسطي انما هو حض على الفعل ايضاً ، ولكن على نحو غير مباشر ، وظاهر ان كلا من «ارسطو» والفارابي انما يلتمس الغاية الخلقية في الشعر ، ويضع الشاعر في مقام الموجه القادر على التأثير في الفعل الانساني . ويلاحظ ان «الفارابي» لا يلزم الشاعر بمطابقة الحقيقة ، بقدر ما يلزمه بجودة المحاكاة بحسب غايته في الحض على فعل ما ، وهو الامر الذي سيفيض فيه «حازم القرطاجني» فيما بعد كما سنرى .

ويبدو ان «الفارابي» احس ايضاً بأثر الايحاء في الشعر من خلال نظرية المحاكاة ، وهو ما عبر عنه بـ : الاخطار بالبال . حقاً انه يطلق هذا التعبير اصلاً على التشبيه الجيد الذي يقرب المتباينين ، بيد ان الثناء عليه ، ووصفه بان له غناء عظيماً ، ورونقاً عجيباً ، ينم على ان «الفارابي» ربما كان يشير على نحو غامض

---

(١) مجلة شعر : ص ٩٢

(٢) أنظر : مجلة شعر ص ٩٤ .

الى ان الشاعر الحاذق يملك وسيلة الايحاء التي تتيح له ان يتعمق في تصور العلاقة بين الاشياء التي تبدو متباعدة ، وهي فكرة تحدث عنها فيما بعد اغلب النقاد العرب نحو« عبد القاهر »مثلاً الذي اثنى على الكناية اللطيفة ، والتشبيه البعيد [1] . ولا ينال من ملاحظة «الفارابي» انه جعل من الاخطار بالبال ايضاً نظم البيت بحيث يشير اوله الى قافيته ، لان كلامه منذ البداية واضح في الدلالة على انه يريد بالاخطار الجمع بين تشبيهين متباعدين : «وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الامر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الاقاويل مما لا يخفى على الشعراء ، فمن ذلك ان يشبهوا أ ، ب وب ، ج لاجل انه يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب وج مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أب و ب ، جـ وان كانت في الاصل بعيدة . . . وللاخطار بالبال في هذه الصناعة غناء عظيم وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من انهم اذا ارادوا ان يضعوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازماً من لوازمها او وصفاً من اوصافها ، في أول البيت ، فيكون لذلك رونق عجيب»[2] . ولعل قوله : «فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين» يماثل قولنا : «يوحوا» او يمت اليه بنسب . ومما يعضد هذا الفرض ، فيؤكد اهمية الايحاء عند «الفارابي» ما ذكره في موضع آخر عن «محاكاة المحاكاة» حين اشار الى ان صورة التمثال في المرآة انما هي محاكاة لمحاكاة ، وان كثيراً من الناس يفضلون محاكاة الشيء بالامر الابعد : «ربما لم نعرف زيداً فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا ، لا بنفس

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، نشرة الشيخ محمد رشيد رضا مطبعة النار ، الطبعة الثانية ، ١٣٣١ هـ . انظر ص ٣٤٩ - ٣٥٠

(٢) فن الشعر : ص ١٥٧ - ١٥٨

صورته ، وربما لم نر تمثالاً له نفسه ، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة ، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه ، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين ، وهذا بعينه يلحق الاقاويل المحاكية ، فانها ربما الفت عن اشياء تحاكي الامر نفسه ، وربما الفت عما تحاكي الاشياء التي تحاكي الامر نفسه ، وعما تحاكي تلك الاشياء ، فتبعد عن الامر برتب كثيرة وكذلك التخيل للشيء عن تلك الاقاويل ، فانه يلحق تخيله هذه الرتب«فانه يتخيل الشيء بما يحاكيه بلا توسط ، ويتخيل بتوسط شيء واحد ، وبتوسط شيئين على حسب القول الذي تحاكي الشيء ، وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالامر الا بعد اتم وأفضل من محاكاته بالامر الاقرب ، ويجعلون الصانع للاقاويل التي بهذه الحال احق بالمحاكاة ، وادخل في الصناعة ، واجرى على مذهبها»[1] . ويتساءل الدكتور احسان عباس قائلاً : «وليس واضحاً كيف تكون محاكاة المحاكاة في الشعر ، اذ لا نظن ان «الفارابي» يعني هنا محاكاة نماذج شعرية معتمدة ، ولعله انما يعني الرمز والايماء والكناية»[2]وحقاً ان«الفارابي» لا يعني هنا محاكاة نماذج شعرية ولكنه يشير على نحو غامض - كما يلوح - الى نظرية المثل من خلال مفهوم شعري ، فكأن زيداً هنا هو المثال ، وتمثاله محاكاة أولى ، وصورة هذا التمثال في المرآة محاكاة ثانية ، أو محاكاة لمحاكاة كما عبر «الفارابي» ، بيد انه اذا كان «الفارابي» يشير الى نظرية المثل ، فالحق انه اتى في كلامه بلمحة بارعة تتجلى في انه جعل الانسان - وليس المثال - موضوع المحاكاة الاول ، وبذلك اغفل التفسير الميتافيزيقي للفن ، ونقله الى التفسير الانساني ، فالانسان عند افلاطون انما هو محاكاة لمثل الهي ، وتمثاله محاكاة اخرى لهذه المحاكاة ، فهو محاكاة متخلفة بعيدة

---

(١) مجلة شعر : ص ٩٥ .

(٢) تاريخ النقد الأدبي : ص ٢٢٢

عن الحقيقة . طبعاً لم يقل الفارابي ان الانسان ليس محاكاة لمثل الهي ، ولكنه اغفل هذا الموضوع اصلاً ، وبدأ بالانسان فجعله موضوع الفن الاول ، وتبعاً لذلك فقد لاحظ بعمق ان كثرة الوسائط لا تجعل من الفن تقليداً مملاً دائماً ، انما هي تخلق ـ خلافاً لذلك ـ لذة شعورية تشبه لذة من يدرك الحقيقة بعد جهد ، او يكتشفها بعد غموض ، لان صورة تمثال الانسان في المرآة فيها من الجمال ما قد لا يكون في التمثال نفسه ، حيث ان تعدد الصور يضفي ضرباً من الغموض المحبب الذي يوحي بالحقيقة دون ان يصرح بها ، فكيف اذا كان هذا التعدد في الصور الشعرية التي لا يمكن ان تكون محاكاة كمحاكاة المرآة ؟ ان الغموض في الصور الشعرية هو ما يفيض عليها صور الجمال ، وكما يقول «غويو» فان ما يبدو أنه يهرب من العين في الاجام والغياض هو ما يوحي بالجمال الشعري : «ما من شيء ابعد عن الجمال الشعري من طريق واسع لا حب ، لا زوايا فيه ، ولا منعطفات ، تسقط عليه الشمس عمودية فتنيره كله ، ولا كذلك الآجام ، والغياض ، وزوايا الظل، وكل ما تراه العين باول نظرة ، وكل ما يبدو انه يهرب منا ، فان هذا هو ما يضفي على الريف جماله الشعري ، وما كان المساء جميلاً هذا الجمال الذي يفوق الوصف الا لاننا لا نرى فيه رؤية كاملة»[1] . ولقد اشار «الصابي» فيما بعد الى ان الغموض هو الفيصل بين الشعر والنثر[2] . فنفذ بذلك الى مبدأ جوهري يبدو النفاذ اليه غريباً في العرف النقدي السائد آنذاك كما سنرى ، وهكذا ، يمكن الزعم ان «الفارابي» كان يريد شيئاً من هذا القبيل ، وهو يحدثنا عن «محاكاة الشيء بالامر الا بعد» وانها «اتم وأفضل من محاكاته بالامر الأقرب» وهو أيضاً ـ فيما يلوح ـ ما يعنيه بالاخطار بالبال، ذلك الاخطار الذي يقرب بين تشبيهين متباينين ، ولا ريب ان هذه الامور كلها تجعل من محاكاة

---

(١) مسائل فلسفة الفن : ص ١٢٢ ـ ١٢٣

(٢) ابن الاثير : المثل السائر ، المطبعة البهية ، القاهرة ١٣١٢ هـ . ص ٣٢٢

الفارابي ما هو ابعد من محض التقليد الظاهري للطبيعة ، اذ تنم على وعي عميق بقيمة الرمز والايحاء في اضفاء الطابع الفني على المحاكاة ، على نحو يخلصها من التعلق بالظاهر ،كما تنم ايضاً على ان الفارابي لم يكن ترجمان ارسطو فحسب ، فلقد اغنى نظرية المحاكاة اليونانية بآراء قيمة لو كان افاض في شرحها ، لكان بلا ريب ناقد العربية الاول .

ويستلهم الفارابي من نظرية المحاكاة رأياً جوهرياً آخر ، وهو ان المحاكاة هي الفارق الرئيس بين الشعر والخطابة ، فكأنه يؤكد بذلك مرة اخرى ان الوزن ليس هو عماد الشعر ، وان الشعر انما يميز بما فيه من تخييل ، وليس بما فيه من وزن . وقد يكثر التخييل في خطبة فتقرب من الشعر ، كما قد يكثر الاقناع في قصيدة فتقرب من الخطبة ، لان الاقناع هو جوهر الخطبة القابلة للصدق والكذب ، كما ان التخييل جوهر الشعر الذي هو كاذب كلية ، وربما حدث خلط عند بعض الخطباء والشعراء ، اذ يجمعون بين التخييل والاقناع : «وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الاقاويل الشعرية ، فيستعمل المحاكاة ازيد مما شأن الخطابة ان تستعمله ، غير انه لا يوثق به ، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة ، وانما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة الى طريق الشعر ، وكثير من الشعراء ، الذي لهم ايضاً قوة على الاقاويل المقنعة ، ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً ، وانما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة ، وكثير من الخطباء يجمع في خطبته الأمرين جميعاً ، وكذلك كثير من الشعراء ، وعلى هذا يوجد اكثر الشعر[1] » .

---

(١) مجلة شعر : ص ٩٢ ـ ٩٣

وثمة مسألة مهمة من المسائل التي تكلم عليها الفارابي ، وهي مسألة الطبع والصنعة ، فهو يرى ان الشعراء اما ان يبرعوا في الشعر بحسب استعدادهم الفطري للتشبيه ، دون ان يكونوا على بصيرة بصناعة الشعر ، وهؤلاء لا يستحقون اسم الشعراء لانهم يجهلون الاقيسة الشعرية ، وإما أن يبرعوا في الشعر بحسب احاطتهم الدقيقة بطبيعته ، وخواصه ، وتشبيهاته ، وهؤلاء هم الشعراء المجيدون،واما ان يبرعوا في التقليد فحسب مع افتقارهم الى الطبع والصنعة معاً ، وهؤلاء يخطئون كثير ، ولا يخلو احد هؤلاء من ان يقول الشعر عن طبع ، اوعن قهر ، فهو يقول الشعر عن طبع اذا وافق الشعر ما جبل عليه من اخلاق ، فاذا ما اضطره حال من الاحوال الى ما يخالف خلقه ، فانه يقول الشعر عن قهر ، كمن اضطر الى الهجاء وهو مجبول على الخير ، ولا ريب ان أفضل الشعر ما صدر عن طبع ، وان كان الشعر يختلف بعد ذلك قوة وضعفاً بحسب الحالة النفسية للشاعر[1] .

«الفارابي» اذن نصير الصنعة ، والحق انه ليس المقصود هنا ان ينصرف الشاعر عن مقتضى الجبلة الشعرية فيه الى عبث الصنعة ، وانما المقصود ان يكون الشاعر بصيراً بدقائق صنعته ، عارفاً بخواصها ، ويبدو انه ينهج في ذلك نهج افلاطون الذي طالب الكتاب والشعراء ان يكونوا في كتاباتهم واشعارهم عارفين بالحقيقة ، قادرين على تأييدها بالأدلة ،[2] فكأن الفارابي يرى ان الالهام لا يكفي وحده.ولا بد ان يعرف الشاعر كيف يصوغ هذا الالهام في قالب الفن .

---

(١) أنظر : فن الشعر ، ص ١٥٥ ـ ١٥٧

(٢) أنظر : فايدروس ص ١٣٠ .

على ان ما يلفت النظر حقاً ، هو إشارة الفارابي القيمة الى ان أحمد أنواع الشعر «ما كان عن طبع»[1] . فاذا عرفنا انه يعني بالطبع خلق الشاعر الذي جبل عليه ادركنا انه يطالب الشاعر بالصدق الفني الذي هو اصالة الشاعر في استلهام مشاعره الذاتية ، دون الاعتماد على نماذج تقليدية.وربما كانت هذه اول اشارة في النقد العربي الى الصدق الفني ، فقد دأب النقاد على تلقين الشعراء المعاني التي ينبغي عليهم احتذاؤها ، او محاكاتها ، او سرقتها ، دون ان يعنوا في ذلك بمشاعرهم الخاصة[2] . وهكذا ، فلعل الفارابي قد نفذ ببصيرته الى مبدأ من أسمى مبادىء الفن الشعري ، مما يدفعنا الى مراجعة الرأي السائد في ان النقاد العرب «لم يوصوا بشيء يعتد به فيما يتعلق بالصدق الفني[3]» كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال ، وان كان رأي الفارابي على ايجازه هو الوحيد غالباً في التوصية بهذا الصدق .

والحق ان هذه الآراء لم يقدر لها ان تجد صدى يذكر عند النقاد والشعراء اللهم الا ما اتفق من تأثر المتنبي ببعضها من خلال لقائه بالفارابي عند سيف الدولة كما سنرى، فقد كان ثمة حجاب يحول بين هذا النقد الفلسفي وبين النقد اللغوي الذي جعله علماء اللغة قاصراً على الجزئيات الجمالية ، فضلاً عن ان الشعراء انفسهم انما قصروا همهم ـ مثلما اشار الفارابي ـ على تجويد الوزن والصنعة ، فلم يلقوا بالاً الى ما يمكن ان تمنحه جودة المحاكاة للشعر من آفاق جديدة .

---

(١) فن الشعر : ص ١٥٦

(٢) انظر في ذلك : النقد الادبي الحديث : ص ٢٢١ ـ ٢٢٤

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٢

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ب - ابن سينا

مثلما كان الشعر عند الفارابي محاكاة ، كان كذلك أيضاً عند ابن سينا فالمحاكاة هي الجوهر الذي يتميز به الشعر من النثر والخطابة ، والذي يستهوي الناس بما فيه من «تعجيب» ويستميلهم بما فيه من تخييل،والشعر انما هو «كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة»[1] . أما الوزن فينظر فيه من الناحية الكلية صاحب علم الموسيقا ، ومن الناحية الجزئية صاحب علم العروض ، «وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل ، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس ، فتنبسط عن أمور ، وتنقبض عن أمور ، من غير روية وفكر ، واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري ، سواء كان القول مصدقاً به او غير مصدق ، فان كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً او غير مخيل ، فانه قد يصدق بقول من الاقوال ولا ينفعل عنه ، فان قيل مرة اخرى ، وعلى هيئة اخرى ، انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً ، واذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب ، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس ، وهو صادق ، بل ذلك اوجب ، لكن الناس اطوع للتخييل منهم للتصديق»[2] .

واضح اذن ان التخييل هو جوهر الشعر ، بيد ان قيمة هذا التخييل لا ترجع الى القائل ، وانما الى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني محض لا صلة له بالعقل ، فالشعر لا يخاطب العقل ، ولكنه يخاطب الشعور ، وهو انما يفعل ذلك بما فيه من قوة المحاكاة من جهة وبما في النفس الانسانية من ميل فطري الى

---

(١) فن الشعر : ص ١٦١

(٢) المصدر نفسه/ ص ١٦١ - ١٦٢

المحاكاة من جهة ثانية[1] . اما وسيلة الشعر في ذلك فهي تجريد النفس من عنصر «الارادة» و«الاختيار» بتخييل الشيء للجانب الانفعالي فيها ، فكأنه ينبغي ان يصل الشعر الى النفس على نحو مباشر لا يقتضي وجود اختيار عقلي ، او روية فكرية ، بالنظر الى ان الشعر اصلاً قول مخيل لا يشترط فيه صدق او كذب[2] . ولا يلبث ابن سينا ان يؤكد ذلك بالفصل بين التخييل والتصديق ، لان التخييل يخاطب النفس ، والتصديق يخاطب العقل ، فاذا لاحظنا ان الشعر انما يخاطب النفس ليؤثر فيها على نحو ما ، فلا بد لنا ان ننظر اليه من هذا الباب فحسب ، لان الناس «اطوع للتخييل منهم للتصديق» .. على ان ابن سينا لاحظ هنا ان هذا الامر لا يعني ابتعاد الشعر عن الصدق ، ولكنه يعني ان الشعر ينبغي ان يسلك سبيل التخييل لكي يؤدي غايته في الوصول الى النفس سواء أكان بعد ذلك صادقاً ام كاذباً بل الاولى ان يكون صادقاً لولا ان الناس قد درجوا على التعلق بالقول الكاذب وهكذا ، فاذا توفر عنصر التخييل لم يعد مهما ان يكون المضمون صادقاً ام كاذباً وان كان يغلب على طبيعة الشعر الاقوال الكاذبة . اذن فان «ابن سينا» قد ادرك فيما يبدو مسألة الصدق والكذب بعيداً عن النظرة المجردة سواء اكانت خلقية ام فنية ، فكان بذلك ادرى بطبيعة الشعر من قدامة مثلاً الذي ذهب الى ان «اعذب الشعر اكذبه» ، وممن قال ، ان المضمون هو الغاية وليس الشكل ، فلم يبال ان يكون الشكل حسناً اذا كان المضمون صادقاً . ولا ريب ان كلام ابن سينا ـ اذا فهم بعمق ـ انما يحرر الشعر مما يكبله من قيود ، لانه يتيح للشاعر ، اذا ما أوتى ملكة التخييل ، ان يتناول ما شاء من افكار ليخلع

---

(١) وقد فهم ابن سينا تماماً ـ خلافاً للفارابي ـ كلام ارسطو في التذاذ الناس بالمحاكاة حتى ولو تعلقت بما تنفر النفوس من حقيقته . انظر : فن الشعر ص ١٧١ ـ تاريخ النقد الادبي : ص ٢٢٦ ـ كتاب الشعر ص ٣٦

(٢) ـ انظر ايضاً : الفارابي ، فن الشعر ص ١٥٦ .

عليها ثوب الفن ـ دون نظر الى صدق او كذب ـ ويخلب بها لب السامع ، فيغمره حزناً ، او فرحاً ، او غضباً ، او خوفاً ، فيهيُىء له بذلك متعة لا يهيِّئها القول الصادق المباشر الذي يخلو من عنصر الجمال في المحاكاة ، والحق ان هذه ملاحظة عميقة تنبه لها ابن سينا ، وهي ان الناس ينفرون من الصدق المشهور ، ويلتمسون التخييل الصادق : «وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق ، لان الصدق المشهور كالمفروغ منه ، ولاطراءة له ، والصدق المجهول غير ملتفت اليه والقول الصادق اذا حرف عن العادة ، والحق به شيء تستأنس به النفس ، فربما افاد التصديق والتخييل معاً ، وربما شغل التخييل عن الالتفات الى التصديق والشعور به»[1] . ظاهر اذن انه ينبغي ان ينظر في الشعر الى الجانب الفني الذي تأنس به النفس حتى يكون مقبولاً ، بل ان القول الصادق المباشر ينبغي ان «يحرف عن العادة» ـ ولعل ابن سينا يعني انه ينبغي ان يوشى بشيء من الغموض يبعده عن الوضوح دون ان يقترب به من المجهول ـ ويلحق بما تأنس به النفس وآنذاك فقد يكون جانب التصديق موازناً لجانب التخييل وقد يغلب جانب التخييل فتنصرف اليه النفس عن الشعور بالتصديق ، ولا ريب ان ثمة لمحة نافذة في هذا الكلام ، «فابن سينا» لا يريد ان النفس اذ تولع بالتخييل انما تنصرف عن التصديق اهمالاً له ، لان كلامه ينصب على القول الصادق اصلاً ، ولكنه يريد ان قوة الفن تكتمل حينما تبلغ مقدرة الشاعر حداً يتغلغل فيه بشعره في مسارب النفس ، بحيث يغيب تماماً الحد الفاصل بين عنصري التخييل والتصديق ، فالتصديق الذي يمثل العقل يكون قد انطوى في اهاب التخييل الذي يمثل الفن ، وهكذا يتحد الفكر بالفن اتحاداً كاملاً يشغل النفس عن احساسها بما قد كانت تحس به من اثنينية شعرية ، على ان يكون العنصر الغائب هو التصديق ، والحق ان غيابه مجازي لانه انما ادرج في التخييل .

---

(١) فن الشعر : ص ١٦١ ـ ١٦٢

ويمضي «ابن سينا» فيحمل على المشهور المألوف ، من خلال توكيده لطابع التخييل في الشعر ، المغاير لطابع التصديق في الخطابة فيلاحظ ان التصديقات متناهية ، في حين ان المحاكيات «التخييلات» غير متناهية لان قوامها الابداع الفني : «والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن ان توضع انواعاً ومواضع ، واما التخييلات ، والمحاكيات فلا تحصر ولا تحدّ ، وكيف والمحصور هو المشهور، أو القريب والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع»[1] . ترى ، ايريد «ابن سينا» ان يضع الغرابة معياراً ينم على الابداع الفني ؟ ام تراه يشير الى المبدأ القائل : ان المعاني محدودة نادرة ، وانما الفضل في طريقة محاكاتها (تخييلها) ؟ ان المرء ليرتاب ايضاً في ان هذا الكلام ينطوي على بذور نظرية النظم ، ولا سيا اذا قرن بكلامه السابق : «فانه قد يصدق بقول من الاقوال ولا ينفعل عنه فان قيل مرة اخرى ، وعلى هيئة اخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق»[2] فكأنه يقول : ان القول ذاته قد يؤثر في حالة ، ولا يؤثر في اخرى ، تبعاً لطريقة نظمه على نحو يكون به مخيلاً او لا يكون . غير انه قد يكون من المفيد في تفسير هذا الكلام النظر في اغراض الشعر عند «ابن سينا» فقد ذهب الى ان الشعر اما ان يكون ذا غاية فنية محضة ، وهو ما اسماه «التعجيب» واما ان يكون ذا غاية فكرية «مدنية» هي في الأصل موضوع الخطابة ، وعلى حين يرى ان الشعر اليوناني يغلب عليه الطابع المدني ، فإنه يرى ان الشعر العربي يغلب عليه طابع التعجيب : « والشعر قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية ، والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة ، أعني :

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٦٢ - ١٦٣

(٢) المصدر نفسه ص ١٦١ - ١٦٢

(٣) المصدر نفسه : ص ١٦٢

المشورية ، والمشاجرية والمنافرية آ[٣] وإذا لاحظنا مذهب « ابن سينـا » في أن المراد بالشعر التخييل ، لا إفادة الآراء ، أدركنا انه يميل الى منهج الشعر العربي في محاكاة الأشياء محاكاة فنية محضة يقصد بها امتاع الخيال ، دون نظر الى ارتباط المحاكاة بالفعل الانساني من حيث الحض عليه، أو الردع عنه، وكأنه كان يرى ان النظرة الفنية المجردة تتيح للموهبة الشعرية صياغة الأقـوال ، في عدد غـير محدود من الصور ما دام جوهر الشعر التخييل لا الاقناع .

على انه لا يمكن جلاء هذه المسألة بمعزل عن فهم مذهب «ابن سينا» في طبيعة المحاكاة ، من حيث علاقتهـا بالمظهـر او الجوهـر ، ومـن ثم من حيث علاقتها بالذات او الفعل ، وهي العلاقة التي ادركها «ابن سينا» من بين النقاد في وضوح تام ، وفي هذا المجال ، فان من المفارقات التي تبعث على التأمل حقاً ان كلاً من «الفارابي» «وابن سينا» كان على بصيرة بعلم الموسيقا ، بل ان الفارابي ـ فيما يُروى ـ كان يؤثر في سامعيه فرحاً أو حزناً، بيد انهما عندما قرأنـا الشعر بالفنون ، فانما قرناه بالتصوير (رسما او نحتا) ، ولم يقرناه بالموسيقا على الرغم من انهما كانا بسبيل عرض كتاب ارسطو في الشعر «وارسطو» حين قرن الشعر بالفنون انما ذكر الموسيقا فضلاً عن التصوير كما رأينا[١] ، بل ان «ابن سينا» ذاته جعـل اللحـن من عنـاصر التخييل الثلاثـة ، واستعمـل في ذلك مصطلحـات موسيقية ، واشار الى أثـر اللحـن في النفس على نحـو ينم على شعـوره بأثـر الموسيقا ، ولكنه مع ذلك لم يقل : ان الشعر محاكاة كمحاكاة الموسيقا ، وانما قال انه محاكاة كمحاكاة التصوير ، قال في كون الشعر يحاكى باللحن : «والشعر من جملة ما يخيل ، ويحاكي باشياء ثلاثة باللحن الذي يتنغم به ، فان اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به ، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته او لينه ،

(١) انظر : كتاب الشعر ـ ص ٢٨ ـ ٣٠

او توسطه ، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن او لغضب او غير ذلك وبالكلام نفسه اذا كان مخيلاً محاكياً ، وبالوزن ، فان من الاوزان ما يطيش ، ومنها ما يوقر ، وربما اجتمعت هذه كلها ، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل فان هذه الاشياء قد يفترق بعضها من بعض وذلك ان اللحن المركب من نغم متفقة ومن ايقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر ، واللحن المفرد الذي لا ايقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الاصابع اذا سويت مناسبة ، والايقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص ، ولذلك فان الرقص يتشكل جيداً بمقارنة اللحن اياه حتى يؤثر في النفس»[1] .

اذن ، فقد لاحظ «ابن سينا» ما يخلفه اللحن في النفس من أثر انفعالي يتمثل في الحزن او الغضب ، وتلك هي ايضاً غاية التخييل ، فكأنه قال : ان غاية التخييل ، (الشعر) هي ذاتها غاية اللحن «الموسيقا» من حيث الأثر النفساني ، بيد انه لم يستنبط من ذلك شيئاً ، وايضاً فقد قال : ان الرقص يملك قدرة التأثير النفساني بما يشتمل عليه من ايقاع سواء اكان مجرداً ام مقترناً باللحن ولكنه لم يستنبط من ذلك ان الشعر الذي يشترك مع الرقص والموسيقا في التأثير النفساني الذي هو غاية التخييل ، يمكن ايضاً ان ينهج منهجها في محاكاة المشاعر الباطنة ، دون الاقتصار على محاكاة الاشياء الظاهرة . اما الوزن فهو ذو قيمة بالغة حقاً لانه عنصر ضروري يكتمل به التخييل ، واذا كان «الفارابي» قد شكا من تغليب الوزن على التخييل «المحاكاة» فقد ذهب «ابن سينا» الى ان الوزن جزء من التخييل «فان فات الوزن نقص التخييل»[2] . فكأن المحاكاة ينبغي ان تحقق اثرها النفساني بوسيلة موسيقية هي الوزن الذي عرفه هو نفسه بأنه عدد

---

(١) فن الشعر : ص ١٦٧ - ١٦٩

(٢) المصدر نفسه : ص ١٨٣

ايقاعي[1] ولا ريب ان من شأن هذه الملاحظة اعلاء الجانب الموسيقى في الشعر بكل ما ينطوي عليه من ايحاء رمزي يمس صميم المشاعر وهكذا فاذا كان «ابن سينا» قد اغفل مقارنة الشعر بالموسيقا ، فانه مزجه بها ، وجعله تخييلاً موسيقاً .

ويبدو ان «ابن سينا» سرعان ما خضع للعرف النقدي الذي قرن الشعر بالتصوير ، فذهب الى ان «المحاكاة كشيء طبيعي للانسان ، والمحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو هو ، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي ولذلك يتشبه بعض الناس في احواله ببعض ، ويحاكي بعضهم بعضاً ، ويحاكون غيرهم»[2] . ثم صرح بأن الشاعر «يجب ان يكون كالمصور ، فانه يصور كل شيء بحسنه[3] . وحتى الكسلان والغضبان»[4] بل راح يطلب منه ان ينشد الحقيقة كما ينشدها المصور حين يصور فرساً : «ان الشاعر يجري مجرى المصور ، فكل واحد منهما محاك ، والمصور ينبغي ان يحاكى الشيء الواحد بأحد امور ثلاثة : اما بأمور موجودة في الحقيقة ، واما بأمور يظن انها ستوجد وتظهر . . والشاعر يغلط من وجهين ، فتارة بالذات وبالحقيقة اذا حاكى بما ليس له وجود ولا امكانه ، وتارة بالعرض اذا كان الذي يحاكى به موجوداً لكنه قد حرف عن هيئة وجوده ، كالمصور اذا صور فرساً فجعل الرجلين وحقهما ان يكونا مؤخرين اما يمينيين او مقدمين ، فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه في المحاكاة ، كمن يحاكي بأيل انثى ، ويجعل

---

(١) انظر المصدر نفسه ص ١٦١

(٢) المصدر نفسه ص ١٦٧

(٣) كذا ولعل الصحيح : بحسبه

(٤) المصدر نفسه ص ١٨٩ .

لها قرناً عظيماً»[1] وظاهر ان مقتضى هذه الاقوال هو ان المحاكاة ليست شيئاً غير تصوير الظاهر كما هو دون تحريف بغية خلق الانفعال في نفس السامع ، على نحو ما تخلقه صورة حيوان يشبه الحيوان الطبيعي من التذاذ فطري ، ولذا فان المصور يخطىء حتماً اذا ما جعل للظبية الانثى قرناً ، بيد ان هذا الامر ينطبق على محاكاة ما هو كائن فحسب ولا ينطبق على محاكاة ما ينبغي ان يكون او ما يمكن ان يكون ، ولقد نبه «ارسطو» على ما اغفله «ابن‌سينا »فقال ان الشاعر اذا اخطأ فصور المستحيل فان مما يسوغ خطأه قصده الى بلوغ الغاية في تصويره ، وكذلك اذا صور ما هو غير مطابق للحقيقة فانه يصور الشيء كما ينبغي أن يكون ثم انه قد يصور ايضاً ما يمكن ان يكون على نحو ما يتصوره الناس ، ومن ذلك القصص الاسطوري ، فاذا كان هذا القصص ليس أسمى من الحقيقة ، او مطابقاً لها ، فهو على الاقل ما يتصوره الناس[2] . فالمسألة اذن ليست غلط الشاعر او صوابه وانما هي مسألة المحاكاة الشعرية ذاتها : هل تتعلق بما هو كائن ـ أي بظاهر الشيء أو بما يمكن أن يكون أي بجوهر الشيء ، ويبدو ان الخلل هنا ناجم عن اختلاف مفهوم المحاكاة ، فبينما يشير ارسطو الى ان المحاكاة تتناول الفعل غالباً ، يرى ابن سينا انها تتناول الشيء غالباً وقد نص «ارسطو» على «ان عمل الشاعر ليس رواية ما وقع ، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان او الضرورة»[3] ويلاحظ انه لم يقرن الشاعر بالمصور في هذا الباب بالذات ـ وهو رواية ما يجوز وقوعه ـ لانه اصلاً كان يقارن بين الشاعر والمؤرخ ويرى ان الشعر اقرب الى الفلسفة منه الى التاريخ لانه يتعلق بالكليات بينما يتعلق التاريخ بالجزئيات . اما «ابن سينا» فهو يفترض مع ارسطو ان المحاكاة تتعلق بما

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٩٦

(٢) انظر : تآب الشعر ؛ ص ١٤٤

(٣) المصدر نفسه : ص ٦٤

يمكن ان يكون ثم يناقض هذا الفرض فيقول : ان الشاعر يخطىء اذا جعل للظبية قرناً ، فكأنه يتيح له من جهة ان يتصور الشيء كما يشاء ، ثم يطالبه من جهة اخرى ان يصور الشيء كما هو، وحقاً فلا يجوز للشاعر الذي يصور فرساً او ايلاً ان يخطىء في ترتيب الاعضاء لان غايته التصوير المحض بيد ان الشاعر الذي يحاكي فعلاً او خلقاً انما يجد امامه عدداً غير محدود من الاحتمالات ، لان الفعل قابل للاحتمال والتطور ، وهو لا يتعلق بأمر جزئي كائن محدد ، وانما يتعلق بأمر كلي يمكن ان يتجلى في عدة صور ، ولا ريب ان هذا الامر كان واضحاً في كلام «ارسطو» ولكن انصراف «ابن سينا» الى مفهوم معين للمحاكاة يجعلها ضرباً من التشبيه جعل من العسير عليه أن يتصور محاكاة ما يمكن ان يكون ، كما في الاساطير الاغريقية مثلاً ، والغريب انه ادرك بجلاء مسألة محاكاة الفعل ، ولكن ما التبس عليه هو المقارنة بين الشعر والتاريخ ، فقد ظن ان المقصود بالتاريخ امثال «كليلة ودمنة»[1] .

وحقاً فقد قرن «ارسطو» الشعر بالتصوير ، ولكنه انما فعل ذلك في معرض كلامه على الفعل من حيث علاقته بالخير والشر ، بحيث يمكن المحاكي - سواء اكان شاعراً ام مصوراً ام راقصاً ام موسيقاراً - تصوير المحاكى خيراً مما هو ، او شرا مما هو ، او مثلما هو ، والحق ان ذكر الرقص والموسيقا يوضح مفهوم «ارسطو» تماماً ، اذ لا يمكن هذين الفنيين ان يحاكيا شيئاً محسوساً ، ولا سبيل لهما إلا سبيل محاكاة المطلق المجرد من علائق الحس لارتباطهما بالمشاعر الإنسانية ، فكأن الفن يستلهم موضوعه من الشعور فيعبر عنه او يحاكيه ولكنه ليس هو هو على نحو ما تكون صورة الايل نسخة من الايل ، او على نحو ما تعكس المرآة صورة ذلك الايل فهو يعبر دون ان يصور ، ويوحي دون ان يوضح . ولقد

---

(١) انظر فن الشعر : ص ١٨٣

(٢) يشير الى امثال قصص كليلة ودمنة

اوشك «ابن سينا» ان يدرك شيئاً من هذا لولا انه كان اسير فهمه للتخييل على انه تشبيه يلاحظ العلاقة بين مظاهر الاشياء ، بحيث غاب عن ذهنه ان التخييل قد يشبه الموسيقا في تصوير المعاني والمشاعر ، وذلك على الرغم من ادراكه التام ان الشعر انما يجود بمحاكاة الافعال خاصة : «فان الشاعر انما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات ، بل انما يجود قرضه وخرافته اذا كان حسن المحاكاة بالتخيلات وخصوصاً للافعال وليس شرط كونه شاعراً ان يخيل لما كان فقط ، بل ولما يكون ، ولما يقدر كونه وان لم يكن بالحقيقة»[1] والغريب هنا - كما يلوح - ان «ابن سينا» فهم من قصص «كلية ودمنة» نقيض ما كان ينبغي ان يفهمه فعدها«اختراعات»لا تليق بالشعر ، على الرغم من انها تستقيم مع مبدئه القائل : انه ليس من شرط الشاعر ان يخيل لما كان فقط،بل ايضاً لما يقدر كونه وان لم يكن بالحقيقة ويبدو ان الذي ضلله هو غلطه في فهم المقصود بالتاريخ ، وهو قد رأى «أرسطو» يهاجم التاريخ لانه رواية ما وقع فحسب ، فظن انه يقصد شيئاً من قبيل «كليلة ودمنة» على الرغم من ان هذه القصة انموذج كامل يخيل او يحاكي ما يمكن ان يكون بغية الحض على فعل او الردع عن فعل في مضمـون اخلاقـي تطهـيري ، واذا كان الوزن هو ما ينقص «كليلة ودمنة» فالوزن ليس شرطاً لجوهر الشعر وانما لشكل الشعر ، ولا سيما ان «ابن سينا» هو القائل «وقد تكون اقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون اوزان غير مخيلة»[2] . ولا ريب ان ابعاد «كليلة ودمنة» عن مجال الشعر بما تنطوي عليه من خيال رمزي يشير - كما يرى الدكتور شكري عياد - الى إيمان «ابن سينا» بالطابع الواقعي في الشعر العربي ، ونفوره من الخرافة او «الخيال» او «الاسطورة»[3] .

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٨٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٦٤

(٣) انظر : كتاب الشعر : ص ٢١٣

ومهما يكن من أمر ، فقد اتيح لابن سينا ادراك المبدأ الجوهري القائل ان الشعر اليوناني يحاكي الافعال ، والشعر العربي يحاكي الذوات (الاشياء) ويبدو انه استنبط ذلك من كلام ارسطو على طبيعة المحاكاة حين قال : ان المحاكاة اذا كانت تتعلق باناس يعملون ، فلا بد ان تصور الناس خيراً مما هم ، او شراً مما هم او مثلما هم ، وذلك واضح في محاكاة التصوير ، غير انه واضح ايضاً في فنون اخرى كالشعر والرقص والموسيقا بحسب اختلاف موضوع المحاكاة : «اذا كان من يحدثون المحاكاة انما يحاكون اناسا يعملون وكان هؤلاء المحاكون - بالضرورة - اما اخياراً واما اشراراً . . . فينتج من ذلك ان المحاكين اما ان يكونوا خيراً من الناس الذين نعهدهم ، او شراً منهم ، او مثلهم ، كما هي الحال في التصوير فقد كان «بولوجنوتس» يصور الناس خيراً مما هم ، وباوزون يصورهم اسوأ مما هم ، وديونوسيس يصورهم كما هم ، فبين اذن ان كل واحد من المحاكيات التي ذكرت له هذه الفصول ، وانه يكون مختلفاً بان يحاكي شيئاً مختلفاً على هذا النحو الذي وصفنا ، فان هذه الفروق قد توجد ايضاً في الرقص ، والصفر بالناي ، واللعب بالقيثار ، كما توجد في الكلام المنثور ، والنثر الذي لا تصاحبه الموسيقا »[1] ولقد تعرض ابن سينا لهذه المسألة في اكثر من موضع بما ينم على احاطته بها ، فقد احاط مثلاً باشارة ارسطو الى تصوير «بولوجنوتس» ، وباوزون ، وديونسيس فقارنه بتصوير اصحاب «ماني» وكان المصطلحان اللذان استعملهما للدلالة على محاكاة الأفعال خيراً مما هي ، أو شراً مما هي دقيقين تماماً ، وهما «التحسين» و «التقبيح» ونية ايضا على ان العرب انما كانت تولع بالجمال المجرد ، فلم تكن تشبه - غالباً - بغية غرض معين وانما لا رضاء الحس الجمالي ، او لمجرد الاعجاب بالتشبيه ذاته ، اي ان ثمة طابعاً زخرفياً تجريدياً في الشعر العربي ربما كان جزءاً من الطابع العام للفن الاسلامي ، وصفوة القول ان

---

(١) المصدر نفسه : ص ٣٢

هذه المسألة كانت واضحة تماماً في ذهن ابن سينا : «وكل محاكاة فاما ان يقصد بها التحسين ، واما ان يقصد بها التقبيح فان الشيء انما يحاكى ليحسن او يقبح ، والشعر اليوناني انما كان يقصد فيه في اكثر الامر محاكاة الافعال ، والاحوال لا غير ، واما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها اصلاً كاشتغال العرب ، فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين : احدهما ليؤثر في النفس امراً من الامور تعد به نحو فعل او انفعال والثاني للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه واما اليونانيون ، فكانوا يقصدون ان يحثوا بالقول على فعل او يردعوا بالقول عن فعل ، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشعر فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والاحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والاحوال وكل فعل اما قبيح واما جميل ولما اعتادوا محاكاة الافعال انتقل بعضهم الى محاكاتهاللتشبيه الصرف لا لتحسين ، وتقبيح وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التقبيح او التحسين ، وبالجملة المدح او الذم ، وكانوا يفعلون فعل المصورين فان المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ، والشيطان بصورة قبيحة ، وكذلك من حاول من المصورين ان يصور الاحوال ، كما يصور اصحاب ماني حال الغضب والرحمة ، فانهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ، والرحمة بصورة حسنة ، وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل ، وان لم يخيل منه قبحاً ولا حسناً بل المطابقة فقط»[1] . وظاهر في هذا النص ان ابن سينا لم يكن ترجماناً فحسب ، فقد كان يضيف ملاحظاته ومقارناته التي تنم على بصيرة نافذة ، والحق انه اشار في موضع آخر الى هذه المسألة بوضوح لا لبس فيه ، ففي كلامه على «الطراغوذيا» قال ، «ان طراغوذيا ليس هو محاكاة للناس انفسهم ،

---

(١) فن الشعر : ص ١٦٩ ـ ١٧٠

بل لعاداتهم ، وافعالهم ، وجهة حياتهم وسعادتهم»[٢] وهكذا فلم تكن محاكاة الفعل غامضة اذن في ذهنه بل لعلها اوضح مما فهمه من كتاب «ارسطو» ولكن المعضلة هي انه لم يجد غالباً نماذج تطبيقية تعضد هذا الفهم النظري ، فراح يلتمسها في الشعر العربي التماساً على الرغم من انه هو الذي ذهب الى ان الشعر العربي يحاكي الشيء خلافاً للشعر اليوناني الذي يحاكي الفعل ، وكان أن تكلم على المحاكاة البسيطة في مثل قولهم : فلان قمر ، والمحاكاة المركبة في مثل قولهم في الهلال والزهرة : انه قوس ذهب رمت بندقة فضة[٣] ، فلم يكد يستنبط شيئاً يذكر من هذه الملاحظة الجوهرية .

على انه اذا كان مفهوماً ان العرب كانت تشبه لتعجب بحسن التشبيه فربما لم يكن مفهوماً كيف ان العرب تقول الشعر «ليؤثر في النفس امراً تعد به نحو فعل او انفعال» وكأنها تلحظ في ذلك الاثر النفساني الأخلاقي. يقول الدكتور احسان عباس : «لقد ادرك ابن سينا تخالف طبيعتي الشعر اليوناني ، والشعر العربي ، ولكنه حين حاول التفسير اخطأ فنقل معنى المحاكاة في عملية الخلق الى اثرها في النفوس ، وبهذا لم يعد من فرق بين الشعر الذاتي ، والشعر القائم على المحاكاة لان كليهما يتوسل الاثارة عن طريق الانفعال النفساني ، وهو شيء قاله ابن سينا قبل قليل ثم نسيه»[٤] . وظاهر ان «ابن سينا» لو اقتصر على القول ان العرب لم تكن ترى في الشعر ما هو أبعد من الغاية الجمالية غالباً لنجا من الاضطراب بين مفهومين عن الشعر العربي يتعلق احدهما بالاثر النفسي ، ويتعلق الآخر بالاثر الفني على الرغم من افتراضه ان غاية الاثر النفسي ايضاً هي

---

(٢) المصدر نفسه : ص ١٧٨

(٣) انظر : ابن سينا كتاب المجموع او الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، مطبعة دار الكتب ١٩٦٩ ص ١٧

(٤) تاريخ النقد الادبي : ٤١٣ .

إيقاع التعجيب دون إيقاع الاعتقاد ولا ريب أن ذلك يرجع الى المفهوم الراسخ عن الشعر محاكاة تتعلق بظاهر الأشياء ، ويتجلى ذلك في فهم « ابن سينا » للمحاكاة على انها تشبيه ، وليس من شأن التشبيه طبعاً ايقاع اعتقاد ، وانما ينحصر أثره ـ او يكاد ينحصر ـ في ايقاع انفعال نفساني ليس له صلة بالتأثير في الفعل الانساني سلباً ، او ايجاباً كما لعله يتضح من تعريف «ابن سينا» للمحاكاة : (المقدمات الشعرية هي المقدمات التي من شأنها اذا قبلت ان توقع للنفس تخييلاً لا تصديقاً ، والتخييل هو انفعال من تعجب ، او تعظيم ، او تهوين او تصغير ، او غم او نشاط ، من غير ان يكون الغرض بالقول ايقاع اعتقاد البتة)[1] . وهذه المقدمات الشعرية (اكثرها محاكيات للاشياء بأشياء من شأنها ان توقع تلك التخييلات فيحاكى الشجاع بالاسد ، والجميل بالقمر ، والجواد بالبحر ، وليس كلها بمحاكيات ، بل كثير منها مقدمات خالية عن الحكاية اصلاً الا ان نحو قولها يوجه نحو التخييل فقط)[2]

اذن ، لم ينفك «ابن سينا» عن مفهومه للشعر محاكاة للاشياء تتجلى في فن التشبيه الذي غايته التخييل لا التصديق ، على الرغم مما اشار اليه من ان المحاكاة قد تؤلف بين التصديق والتخييل كما رأينا والحق انه ليس ثمة تفسير لانصرافه الى فهم المحاكاة مرآة لظاهر الاشياء سوى انه فهمها مرادفة للتشبيه ولا ريب ان التشبيه من حيث اعتماده على الحواس ، وعلى عنصر الوضوح ، انما يقتضي تقييد حرية الشاعر في مجال الابداع ، ولا سيما ان التحجر النقدي أفضى الى وضع بعض نماذج من التشبيهات مثلاً علياً ينبغي تردادها في رتابة مملة ، بحيث يكون الشجاع دائماً اسداً ، والجواد بحراً ، والجميل قمراً ، وعلى هذا النحو

(١) كتاب المجموع لابن سينا ص ١٥ ـ ١٦

(٢) المصدر نفسه : ص ١٦ ـ ١٧

ضاعت فرصة نادرة كان يمكن ان تسمو بالشعر من عالم الحس الى عالم الفعل ، فتخلصه من النزعة الشكلية الى النزعة الانسانية. ولقد كانت جريرة «ابن سينا» في هذا الباب كبيرة حقاً لانه اتيح له النفاذ الى جوهر الشعر العربي واليوناني دون ان يستنبط من ذلك شيئاً جديداً كما يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي فقد أهمل «ابن سينا» الافادة من كتاب الشعر بما كان من شأنه ان يفضي الى تطور الشعر العربي تطوراً روحياً انسانياً على الرغم من دقة ملاحظاته ، وعلى الرغم من كونه شاعراً : (فكان عليه اذا ان يقدر الشعر ومكانته ، وان ينبه الشعراء الى هذه الابواب الجديدة التي لم تعرف في الشعر العربي ، بل ان يعالج بعضها او يحاول معالجته ، ولكنه لم يفعل شيئاً من هذا كله ، فجنى بهذا على الادب العربي كله ، لانه لم يكن ينتظر من ابي بشر متى - وكان شبه اعجمي في العربية - او احزابه من المترجمين ان يقوموا بهذا الواجب ، وانما كان على «ابن سينا» بوصفه الممثل الاكبر للثقافة اليونانية في عصره اولاً وبوصفه شاعراً ثانياً ، ان يتولى هذا العمل)[1] ولننظر كيف خلص «ابن سينا» من قراءة كتاب الشعر الى تقرير هذه القواعد الجامدة للمحاكاة حيث يرمز الاصرار على حرف التشبيه فيها الى ما يبتغيه النقاد العرب غالباً من المماثلة الظاهرية الحرفية بين الاشياء : (والمحاكاة على ثلاثة اقسام : محاكاة تشبيه ، ومحاكاة استعارة ، والمحاكاة التي نسميها من باب «الذوائع» ومحاكاة التشبيه نوعان : نوع يحاكى به شيء بشيء ويدل على المحاكاة انها محاكاة وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه كـ : «مثل» وكـ «ك» و «كأنما» و ما هو ا لا ونوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكي الشيء ، مكان الشيء . واما الاستعارة فهي قريبة من التشبيه ، والفرقان بينهما بشيء ، وهو ان

---

(١) مقالة الدكتور عبد الرحمن بدوي «ابن سينا» وفن الشعر ارسطو في الكتاب الذهبي للمهرجان الالفي لابن سينا - القاهرة ١٩٥٢ ص ١١٠ وانظر المقالة كاملة ص ١٠٦ - ١١٦

الاستعارة لا تكون الا في حال او ذات مضافة ، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة وهي كقول القائل :

لسان الحال افصح من لساني — وعين الطبع طامحة اليك

واما المحاكيات التي نسميها من باب الذوائع ، فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة ، ولا يكاد يوقف في ارباب الصناعة على انه محاكاة ، كقولهم : غزال للحبيب ، وبحر للممدوح وغصن للقد ، وما جرى مجراه ، ومهما بسطت الذوائع وعمدت بأدنى شرح خرجت الى التشبيه او الاستعارة ، وذلك اذا قيل غصن على نقا عليه رمان ، وما جرى مجراه)[1]

فاذا كانت المحاكاة تشبيهاً ـ سواء اقترن بالاداة ام لم يقترن ـ فذلك يعني ن «ابن سينا» ينظر الى الشعر على نحو ما نظر اليه «افلاطون» وهو انه (ايسر سبيل لى تقديم صورة سطحية للعالم)[2] . وذلك يؤكد تميز المحاكاة عند العرب بالطابع الحسي الظاهري ، بل ان «ابن سينا» يتكلم على التخييل ايضاً وكأنه أسلوب مجازي محض قد يخيل بذاته ، وقد يخيل بصنوف البديع ، (ان القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة ، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل ، وتارة لذواتها بلا حيلة من الجيل وهي ان تكون ، اما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة ، او ان تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته مثال ذلك قول القائل :

وما ذرفت عيناك الا لتضربي — بسهميك في اعشار قلب مقتل

---

(١) كتاب المجموع : ص ١٨ ـ ٢٠

(٢) دراسة الجمهورية افلاطون : ص ١٥٩

واما في المعنى كقوله :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها العناب والحشف البالي) [1]

واضح اذن ان التخييل ما هو الا التشبيه ، وان التجديد في المصطلح وليس في المضمون ، وان ما يوحي به كلام « ابن سينا » من جدة انما يتلاشى أمام تعريفه للمحاكاة وأقسامها ، وكلامه في الترصيع ، والمشاكلة ، والتناسب على نحو كلام النقاد[2] .

على ان ثمة امراً آخر لحظه «ابن سينا» ولم يستنبط منه شيئاً ، وهو وحدة الموضوع ، تلك المسألة التي طالما قيل ان الشعر العربي كان يفتقر اليها ذلك ان فكرة وحدة الموضوع على نحو عضوي انما تفهم حق الفهم اذا كان الامر يتعلق بالشعر الذي يحاكى الفعل الانساني ، فالفعل بطبيعته يخضع لتطور منطقي معلل ، سواء أكان التعليل واضحاً ام غامضاً ، فلا بد ان تكون له بداية واضحة ونهاية واضحة ايضاً عبر تطور يخضع لقانون الضرورة والاحتمال ، وطبعاً فلا يمكن ان يظهر شيء من هذا القبيل في الشعر الذي يحاكى ظاهر الاشياء وينصرف الى ملاحظة الشبه الدقيق بين عناصرها ، وكيف تتضح وحدة الموضوع في محاكاة يقول ابن سينا نفسه : انها تنقسم الى تشبيه واستعارة ، وكيف يمكننا ان نلمح الترتيب ، الذي اذا نزع جزء واحد منه فسد الموضوع وانتقض؟

مرة اخرى يلوح ان امراً ما كان يحول دون استلهام «ابن سينا» من النقد الارسطي ما يغنى به النقد العربي وربما كان الامر يرجع الى اختلاف مفهوم المحاكاة إذا سلمنا بأن «ابن سينا» لم يبذل جهداً يذكر في التقريب بين المفهوم

---

(١) كتاب المجموع : ص ٢١ - ٢٣

(٢) انظر : المصدر نفسه ، ص ٢٣ - ٢٩ .

اليوناني والمفهوم العربي كما يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي[1] . وأية فائدة كان يمكن ان يظفر بها النقد العربي او الشعر العَرَبي لو أن «ابن سينا» قد اضاف شرحاً او تعليقاً على هذه الكلمات التي اوردها من كتاب ارسطو ؟ : (فيجب ان يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : ان يكون مرتباً فيه اول ووسط وآخر ، وان يكون الجزء الافضل في الوسط ، وان تكون المقادير معتدلة ، وان يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض ، فان الشيء الذي حقيقته الترتيب اذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك لانه انما يفعل لانه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالاجزاء ، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذي للكل)[2] وواضح انه لو قدر للنقاد ان ينتبهوا الى مثل قوله (بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض) لاسهموا في تخليص القصيدة العربية من الحيرة بين شتى الاغراض .

ومهما يكن من أمر ، فقد كان ابن سينا حقاً من أدق النقاد فهما لما جاء في كتاب ارسطو ، فقد ادرك نظرية المحاكاة التي هي جوهر الكتاب كما يقول الدكتور طه حسين : (لكن «ابن سينا» قد فهم حق الفهم نظرية المحاكاة وجاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية ، وللوسائل التي يتوسل بها في التغلب على الصعاب التي تعترض الشاعر)[3] ، واذا كان لم يتح له ان يضع قواعد جديدة للشعر العربي على الرغم من قوله للشعر كما هو معهود في قصيدته العينية الشهيرة ، فان هذا لا يؤثر في القول انه استطاع ببصيرة نافذة ادراك طائفة من المبادىء النقدية الجوهرية .

---

(١) انظر : للكتاب الذهبي : ص ١٠٦ ـ ١١٠

(٢) فن الشعر : ص ١٨٣

(٣) الدكتور طه حسين : مقدمة : في البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر على كتاب نقد النثر لقدامة دار الكتب القاهرة ١٩٣٣ ص ٢٦

جـ) ابن رشد :

اذا كان الفارابي و «ابن سينا» قد اظهـرا ضربـاً من التحفـظ أزاء تطبيق مفاهيم «ارسطو» على الشعر العربي ، فيبدو ان «ابن رشد» كان اكثر اجتراء على اقتحام هذه اللجة ، فهو لم يتلبث كثيراً قبل ان يهجم على القول ان (كل قول شعري فهو اما هجاء ، واما مديح)[1] ، وهو يعني بالطبع ما عبر عنه «ابن سينا» غالباً بالطراغوذيا والقوموذيا حفاظاً على اصل المصطلح ، والغريب انه ذهب الى ذلك على الرغم من ادراكه ان هذه القسمة متعلقة بأشعارهم الحسنة والقبيحة[2] وان كان لم ينبه على اختلاف طبيعة الشعر العربي عن اليوناني في هذا المجال ـ كما فعل «ابن سينا» ـ على انه لم يقتصر على وضع الشعر فقط في دائـرة المديح والهجاء ، وانما جعل الفنون جميعاً (معدة بالطبع لهذين الغرضـين)[3] فكان ان لاحظ من جهة اقتران الشعر بالرقص والموسيقا ، ثم جعلها من جهة اخـرى يدوران بين قطبي المديح والهجاء وكان في مقدوره ان يتساءل كيف تكون الموسيقا مثلاً اما مديحاً واما هجاء اذا كانت تعبيراً عن المشاعر ؟ وكيف يقرنها بالشعر في هذا الباب ، ثم يغفل ذلك وهو يمضي في القول ان الشعر هو التشبيه ؟ الحق ان «ابن رشد» لم يدع لنا اية فرصة للتساؤل عما يعنيه بالتخييل او المحاكاة ، اذ سرعان ما أحبط اي امل في ادراك ضرب من الشعر يتسم بالطابع الانساني من خلال محاكاته للفعل ، حين راح يفسر التخييل بالمجاز وما يشتمل عليه من تشبيه واستعار وكناية ، بل انه توغل وأفـاض في عرض نمـاذج شعـرية تتضـح فيهـا ضروب المجـاز وكأنـه بلاغـي متأخـر : (والاقـاويل الشعـرية هي الاقـاويل المخيلة ، واصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنـان بسيطـان ، وثالـث مركب

(١) فن الشعر : ص ٢٠١

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠١

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠١

منهما ، اما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، وذلك يكون في لسانٍ لسانٍ بالفاظ خاصة عندهم مثل ، كأن ، واخال ، وما اشبه ذلك في لسان العرب ، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه . . . وينبغي ان تعلم ان في هذا القسم تدخل الانواع التي يسميها اهل زماننا استعارة وكناية)[1] ولقد يلاحظ ايضاً ان «ابن رشد» لم يجد حرجاً في اطراح مصطلح المحاكاة حيثما راقه مصطلح التشبيه ، فكان استعماله للتشبيه اكثر من استعماله للمحاكاة او مقروناً بها على الاقل[2] ، وربما لم يكن ثمة مجال لاتهام «ابن رشد» وحده بهذا الخلط كما يبدو من كلام الدكتور احسان عباس حين قال : (وقد كان السبب الاكبر في خطأ «ابن رشد» انه لم يفهم معنى المحاكاة حين ظنها التشبيه)[3] فقد رأينا الفارابي «وابن سينا» وقعا في هذا الخلط ايضاً وان كان «ابن رشد» اكثرهما تكراراً له ، الحاحاً عليه ، من خلال النماذج الشعرية العربية التي حاول ان يوضح بها معنى المحاكاة .

---

(١) المصدر نفسه : ٢٠١ ـ ٢٠٣

(٢) انظر مثلاً: فن الشعر ، ص ٢٠٥ « ولما كان المحاكون والمشبهون . . . وإذا كان كل تشبيه وحكاية . . . يوجد لكل تشبيه وحكاية هذان الفصلان : أعني التحسين والتقبيح . . . وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث » .

و، ص ٢٠٦ « أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع » ص ٢٠٨ « والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الفاضل » .
ص ٢١٥ : « وكثير من الأقاويل الشعرية تكون جودتها في المحاكاة البسيطة غير المتفسة ، وكثير منها إنما تكون جودتها في نفس التشبيه والمحاكاة » وهذا عدا تمثيل ابن رشد بأبيات التشبيه وهو يتكلم على المحاكاة ، انظر مثلا ، ص ٢٤٧ ـ ٢٥٠ .

(٣) تاريخ النقد الأدبي : ص ٥٢٧ .

ويلوح ان ما توهمه «ابن رشد» من امر المحاكاة حين خالها تشبيهاً لم يكن ناشئاً من خطأ في التطبيق ، وانما هو ناشئ من فهمه لنظرية المحاكاة ذاتها ، فلقد ذهب حين كان يعرف المأساة او (صناعة المديح) الى انها تتقوم من مشبه ومشبه به فالتشبيه يتم بالقول المخيل،والوزن،واللحن والمشبه به أو المحاكى هو العادات ، والاعتقادات ، والنظر (الاستدلال) وهو يقول ذلك على الرغم من ادراكه ان (هذا كله ليس يوجد في شعر العرب)[1] مما ينم على اعتقاده بان المحاكاة عند «ارسطو» ايضاً لا تعدو ان تكون تشبيهاً وان اختلفت عناصر هذا التشبيه ، يقول «ابن رشد» فيما يفترض انه تلخيص لكلام «ارسطو» : وقد يجب ان تكون اجزاء صناعة المديح ستة : الاقاويل الخرافية ، والعادات ، والوزن ، والاعتقادات والنظر ، واللحن ، والدليل على ذلك ان كل قول شعري قد ينقسم الى مشبه ومشبه به ، والذي به يشبه ثلاثة : المحاكاة ، والوزن ، واللحن والذي يشبه في المدح ثلاثة ايضاً : العادات والاعتقادات ، والنظر ، اعني الاستدلال لصواب الاعتقاد ، فتكون اجزاء صناعة المديح ضرورة ستة ، وانما كانت العادات ، والاعتقادات اعظم اجزاء المديح لان صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس انفسهم من جهة ما هم اشخاص ناس محسوسون ، بل انما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة ، وافعالهم الحسنة ، واعتقاداتهم السعيدة تشمل الافعال والخلق ، ولذلك جعلت العادة احد اجزاء الستة ، واستغنى بذكرها في التقسيم عن ذكر الافعال والخلق ، واما النظر فهو ابانة صواب الاعتقاد ، وكأنه كان عندهم ضرباً من الاحتجاج لصواب الاعتقاد الممدوح به وهذا كله ليس يوجد في اشعار العرب وانما يوجد في الاقاويل الشرعية المديحية)[2] .

(١) فن الشعر : ص ٢١٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠٩ - ٢١٠

وواضح أن ثمة خلطا تاما بين الفاظ ثلاثة ، فقد أورد « ابـن رشـد » الأقاويل الخرافية ، والمخيلة ، والمحاكية وكأنها ذات مدلول واحد ، وذلك يعني أن القول المخيل او المحاكي هو القول الخرافي نفسه ، ولسنا ندري على وجه اليقين ما يعنيه « ابن رشد » بالقـول الخـرافي ، بيد أن اصراره على انـه من خصائص الشعر اليوناني ، ربما نم على اشارته الى الفن القصصي ، ولعـل ما يعضد ذلك - فضلا عن فهمه لمسألة محاكاة الاغريق للافعال لا للاشخـاص - تلك الملاحظة الجوهرية المتعلقة بـ (الأقاويل الشرعية المديحية) فلا ريب انه يعني بها قصص المواعظ الذي كان واضحا في ذهنه كلما اراد ان يقارن بـين ما يقرؤه ، وما يعرفه ، فكأنه ادرك مباينة الشعر العربي للشعر اليونانـي في هذه الاقاويل التي تحاكي العادات الجميلة ، والافعال ، فراح يتلمس ما يعينه على شرح افكاره في انموذج آخر وأبصر في قصص المواعظ انموذجا يقـرب من مآسي اليونان وان لم يكن يماثلها ، فالقصة القرآنية تحكي غالبا الفعل الانساني السامي في حياة الانبياء عليهم الصلاة والسلام بغية تقرير اعتقاد معين ، اي بغية الحث على فعل او النهي عن فعل . وطبعاً ليس ثمة مجال للمماثلة التامة ، لأن القرآن الكريم - إن استعمل التخييل على خلاف في جواز استعمال مصطلح التخييل في التصـوير القرآنـي [1] - فانـه لا يستعمـل اللحـن والـوزن بمفهـومهما الشعري لأنـــه ينطـــوي على تناغـــم خفـــي يتعلـــق بأسرار إعجـــازه ، وأيضـــاً فهو يتعلق بما هو كائن حقا ، لا بما يمكن أن يكون كالقصص اليوناني . ومهما يكن فقد المح « ابن رشد » الى هذه المسألة في أكثر من موضع ، فذهب في معرض المقارنة بين الاشعار القصصية ، واشعار « صناعة المديح » الى أن المحـاكاة القصصية ، قليلة في لسان العرب كثيرة في الكتب الشرعية[2] ، ثم تجاوز الاشارة

---

(١) انظر انتقاد ابن المنير للزمخشري في هذا الامر : كتاب الشعر ص ٢٦٣

(٢) فن الشعر : ص ٢٤٥

الى التطبيق حين تكلم على غاية المأساة في الحث على الفضائل بواسطة التطهير : (وذلك انه يجب ان تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة اشياء مخوفة محزنة يتفجع لها ، وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستئهال ، وذلك ان بهذه الاشياء يشتد تحرك النفس لقبول الفضائل . . . والاقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الامران وذلك يكون اذا انتقل من محاكاة الفضائل الى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالافاضل ، او انتقل من هذه الى محاكاة اهل الفضائل ، فان هذه المحاكاة ترق النفس وتزعجها الى قبول الفضائل ، وانت تجد اكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذكر ، اذ كانت تلك هي اقاويل مديحية تدل على العمل مثل ما ورد من حديث يوسف ـ صلى الله عليه ـ واخوته ، وغير ذلك من الاقاصيص التي تسمى مواعظ)[1] اذن فقد فطن ابن رشد الى انه اذا كان الشعر العربي يفتقر الى نمط المحاكاة اليونانية فقد كان امامه نمط آخر هو قصص المواعظ الذي لا ينضب معين الفكر فيه. حقاً ان ابن رشد لم يذكر ذلك صراحة فلم يخطر بباله ان يحض الشعراء على استلهام النمط القرآني، ولكن مجرد ادراكه ان كثيراً من خصائص المحاكاة الفاضلة ، او محاكاة الفضيلة انما يظهر في مثل قصة يوسف عليه السلام ينم على ذهن لماح هم بالنفاذ الى جوهر مشكلة الشعر بين الذات والفعل ، لولا غلبة معنى التشبيه على المحاكاة ، وها هنا فلا بد من القول انه اذا كان القول المحاكى هو القصص « الخرافي » فهذا يعني ان المحاكاة تتعلق بالفعل ، فلماذا عاد « ابن رشد » ـ حين عرج على الشعر العربي ـ الى القول : ان المحاكاة تشبيه ؟ ويلاحظ ان هذا الذي فات النقاد العرب من امر استلهام القصص القرآني ـ او الديني بعامة ـ على نحو يتيح الخلاص من دائرة الحس لم يفت شعراء الفرس الذين رددوا القصص الديني في قالب رمزي خيالي أطلق

---

(١) المصدر نفسه : ٢١٨

شعرهم من قيد الزخرف الفني الى افق المعنى الروحي ، ولعل الناظر في «مثنوي» جلال الدين الرومي مثلا ، او في (منطق الطير) لفريد الدين العطار يدرك تماما كيف اقام الفرس شعرهم على القصص الديني الرمزي الذي اتاح لهم فيضا من الشعر الزاخر بسمو الفكر والخيال(١)

على أن ابن رشد قد ادرك ايضا - شأن ابن سينا - ان المحاكاة في المأساة لا تتعلق بهيئات الناس الظاهرة ، وانما تتعلق بأعمالهم الجميلة واخلاقهم الحسنة ، اي بجانب الخير فيهم ، ولاحظ ان هذا الضرب من المحاكاة اذا لم يكن معهوداً في الشعر العربي ، فإنه معهود في القصص الديني ، ويمكننا استنباط امرين اثنين من هذا الكلام : اولهما ذهاب « ابن رشد » الى أن المحاكاة الحسية هي التي تغلب على اشعار العرب فتحاكي في الانسان ظاهرة المحسوس ، وثانيهما : ان محاكاة الفضائل لم تكن غريبة عن الثقافة العربية مطلقا فهي موجودة على نحو ما في القصص القرآني . ولو أن « ابن رشد » مضى في الاستنباط فقال ، انه يمكن الشعر العربي أن يجرب محاكاة الفضائل التي يرى مثالها في قصة يوسف عليه

---

(١) انظر مثلا في المثنوى « ترجمة الدكتور عبد السلام كفافي ، الطبعة الاولى ، المطبعة العصرية بيروت ١٩٦٦ : قصة الريح التي اهلكت قوم عاد : ١/ ١٥٣ - قصة الهدهد وسليمان : ١/ ١٨٧ - قصة ادم والقضاء : ١/ ١٩٠ قصة موسى وفرعون : ١/ ٣٠٥ ومن قصص الحديث : شرح حديث : ان لربكم في ايام دهركم نفحات : ١/ ٢٥٥ - شرح حديث اغتنموا برد الربيع ١/ ٢٦٥ - الجذع الحنان : ١/ ٢٧٢ نطق الحصى ١/ ٢٧٦ بل ان جلال الدين صاغ ايضا قصص كلية ودمنة على نحو رمزي خيالي فجعل منها شعرا رائعا زاخرا بالمعاني انظر مثلا: قصة الارنب والاسد ١/ ١٩٣ -١/ ٢٠١ اما العطار صاحب المنظومة الرمزية للعجيبة كما قال حيدر بامات في كتابه مجالي الاسلام فلعل اسم منظومته منطق الطير الذي هو جزء من آية كريمة يوحي بموضوعها الذي تخيل فيه رحلة جمع من الطير يتقدمهم الهدهد عبر وديان الحقيقة بحثا عن الحق انظر : عطار نامة تحقيق : احمد ناحي القيسي ودراسته بغداد ١٩٦٩ ص ٥٥٨ - ٥٧٦ .

السلام ، لكان النقد العربي قد ظفر بمبدأ جوهري يتيح له ان يضيف الى الطابع الغنائي الذاتي في الشعر العربي طابعا قصصيا انسانيا عاما . ويبدو ان اعراض ابن رشد عن ذلك لا يمكن ان يفهم بمعزل عن نظرته الخلقية الخاصة الى الشعر العربي ، وذهابه مع الفارابي الى انه شعر حسي لا يُعنى بالفضائل ، ذلك أنه عندما اراد ان يطبق نظرية محاكاة الاخيار والاشرار - او محاكاة التحسين والتقبيح كما أطلق عليها ابن سينا من قبل وتابعه هو - على الشعر العربي وجد ذلك عسيرا غالبا ، لان الغاية الخلقية لم تكن امرا واردا في اشعار العرب ، بينما لم يكن الاغريق يقولون شعرا الا اذا اشتمل على الفضيلة ، قال بعد ان ذكر اصناف المحاكاة الثلاثة : التشبيه[1] والتحسين ، والقبيح : (وأنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في اشعار العرب ، وان كانت اكثر اشعار العرب انما هي - كما يقول ابو نصر - في النهم والكدية ، وذلك ان النوع الذي يسمونه « النسيب » انما هو حث على الفسوق ، ولذلك ينبغي ان يتجنبه الولدان ، ويؤدبون من اشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم ، فانه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين ، وان كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما وانما تتكلم فيهما على طريق الفخر ، وأما الصنف من الاشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيرا في اشعارهم ، ولذلك يصفون الجمادات كثيراً ، والحيوانات ، والنبات ، وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الفضيلة ، أو الكف عن الرذيلة ، أو ما يفيد أدباً من الآداب ، أو معرفة من المعارف »[2] .

وظاهرٌ من كلام ابن رشد أن نظرته الخلقية يشوبها شيء من الزراية بالشعر العربي ، بحيث أكد ما ذهب اليه الفارابي من شيوع طابع الحس ، وحمل على ما

(١) يطلق ابن رشد لفظ « المطابقة » شأن ابن سينا - على التشبيه ، وهو اصطلاح يؤكد المثالة بين عنصري التشبيه .

(٢) فن الشعر : ص ٢٠٥ - ٢٠٦

يشيعه النسيب في النشء من ضعف خلقي ، بل إنه حمل أيضاً على أغـراض الشعر العربي جميعاً ، ما خلا الفخر بالشجاعة والكرم ، وغلا فقال إنه حتى في هذين لم تكن العرب تصدر عن ولع بالأخلاق ، وإنما كانت تصدر عن ولـع بالفخر ، وهكذا فإذا كان أفلاطـون قد أبعـد الشعـراء لما يشيعونـه من فسـاد خلقي ، فإن ابن رشد قد حمل عليهم بما في كلامهم من نهم وفسـوق ، أما التشبيه ـ وهو أكثر شعر العرب ـ فهو مجرد أصلاً من الغاية الخلقية ، لاقتصاره على الغاية الفنية . ويبدو أن ابن رشد كان راسخ الاعتقاد بهذا الأمـر ، فهـو يبدىءويعيد فيه ، ويؤكد ذلك خاصة في معرض ملاحظته أن محاكاة الفضائل لا تطلب في الشعر العربي ، وإنما تطلب في القصص الديني ، قال في أثناء كلامه على الاستـدلال (الاحتجـاج) والإدارة[1] (التحـول) : « والاستـدلال الفاضل ، والإدارة ، إنما تكون للأعمال الإرادية ، وأكثر ما يوجد هذا النوع من الاستدلال في « الكتاب العزيز » أعني في مدح الأفعال الفاضلـة ، وذم الأفعال غير الفاضلة ، وهو قليل في أشعار العرب ، ومثال الإدارة في المدح قوله تعالى : « ضرب الله مثلاً كلمة طيبة » إلى قوله « . . . ما لها من قرار » ، ومثال الاستـدلال قولـه تعـالى : «كمثـل حبـة أنبتـت سبـع سنابـل» الآية ، ولكون أشعار العرب خلية من مدائح الأفعال ، وذم النقائص ، أنحى الكتاب العزيز عليهم ، واستثنى منهم من ضرب قولـه الى هذا الجنس »[2] . إذن ، فخلو الشعر العربي من التغني بالفضائل هو علة حملة القرآن الكريم عليهم ، واستثناء الفئة المؤمنة منهم ، أي التي تنحو في شعرها منحى الفضائل[3] ، وكأن ابن رشد كان يشعر ـ على نحو ما ـ بأنه ليس ثمة أمل في نقل الشعر العربي من

---

(١) وهي ما أسماه أرسطو بالتحول الذي يعني به « تحول الفعل الى نقيضه ، بالانتقال من السعادة الى الشقاوة أو العكس » أنظر : النقد الأدبي الحديث ص ٧١ .

(٢) فن الشعر ، ص ٢٢٩

(٣) انظر الآيات ٢٢٤ ـ ٢٢٧ من سورة الشعراء .

محاكاة الحس الى محاكاة الفعل ومن ثم من المجال الفني المحض الى المجال الانساني ، وانه ليس أمامنا إذا ما أردنا الانصراف الى المجال الانساني سوى تلمس ذلك في قصص المواعظ ، على أن ابن رشد لم يفلح حقاً في الأمثلة التي اختارها فيما يظهر من قصص المواعظ ليشرح بها عناصر المحاكاة ، لأنه اختار أمثلة جزئية لأمر كلي كالمأساة اليونانية التي يفهم « التحول » فيها من خلال تطور الفعل ولو انه مثل لذلك بقصة كاملة كقصة يوسف عليه السلام لكان اقرب الى الصواب كما فعل حين جعل هذه القصة مثلاً للتطهير ، وعلى الرغم من ذلك فقد كان واضحاً في ذهنه تماماً ان ما افتقر اليه الشعر حفل به الدين : (من الشعراء من يدخل في المدائح محاكاة أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة ، وانت تجد مثل هذه الأشياء كلها كثيراً في المكتوبات الشعرية اذ كانت مدائح الفضائل ليس توجد في أشعار العرب وانما توجد في زماننا هذا في السنن المكتوبة ، وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه ، وذلك انه ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت ، لكن انما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل ، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح)[1] وهذه السنن المكتوبة ـ ولعله يريد قصص المواعظ عامة ـ هي أنموذج كان يمكن محاكاته للخلاص من الشعر الفني المجرد ، ما دامت غاية الشعر ليست الامتاع المحض ، وانما الامتاع المفضي الى الخير .

وفي هذا المجال ايضا ادرك ابن رشد فكرة التطهير من خلال ما يمكن ان تثيره المحاكاة من (الرحمة والخوف)[2] بيد أن اقتران التطهير بالاثارة كان

---

(١) في الشعر : ص ٢٢٠

(٢) يلاحظ ان ابن رشد اورد المصطلح على النحو الذي اورده ارسطو تماما اذ يقول في تعريف المأساة : (وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات) النقد الأدبي الحديث ص ٦٥ ، اما ابن سينا فقد اثر مصطلح (الرحمة والتقوى) تارة و (الرقة والتقية) تارة اخرى . انظر فن الشعر ص ١٧٦

مضطربا قليلا ، فلقد نص ارسطو على أن اثارة الرحمة والخوف انما تبغي الى (التطهير من هذه الانفعالات)[١] ، ذلك أن مجرد اثارة الرحمة والخوف دون أن تفضي هذه الاثارة الى التسامي بهذه الانفعالات - وهو المقصود بالتطهير - لا يجدي شيئاً ، أما ابن رشد فلم يذكر شيئا عن الاثارة ، وانما ذهب الى أن التطهير يتم بمحاكاة النفوس لما في الفاضلين من نقاء ، قال في تعريف المأساة (المديح) انها : (محاكاة للعمل الارادي الفاضل الكامل) فهي (محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالا معتدلاً بما يولد فيها من الرحمة والخوف وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة)[٢] ، ومهما يكن من امر ، فلعل هذه العبارة الدقيقة الصائبة هي غاية ما يخلص اليه المرء من حيرته ازاء فكرة التطهير التي اثارت لغطا كثيرا[٣] ، ذلك انها تلخص مجمل ما قيل من ان غاية التطهير - كما يرى الدكتور محمد غنيمي هلال - هي ان (تعتدل هذه الانفعالات في الانسان دون أن تمحى ، وفي هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التي تثيرها فينا المسرحيات والشعر والفن بعامة .... كما تؤدي اثارة الانفعالات اثارة قوية الى اعتدالها)[٤] .

على أن ابن رشد لم يلبث ان اغفل هذا المعنى النفساني للتطهير وانصرف الى المعنى الاخلاقي ، والحق انه لم يكن بدعا في ذلك ، فقد ذهب معظم شرّاح القرون الوسطى الى اضفاء الطابع الاخلاقي الديني على معنى التطهير ، ويرى

---

(١) النقد الادبي الحديث ص : ٦٥

(٢) فن الشعر : ص ٢٠٨

(٣) انظر الجدل حول فكرة التطهير في النقد الأدبي الحديث ص ٨٢ - ٨٥ - مقدمة الدكتور بدوي في فن الشعر ص ٤٩ - ٥٠ ، وعلى حين يميل الدكتور هلال الى المعنى الطبيعي الذي هو التقليل من الانفعال والتسامي به ، يصر الدكتور بدوي على المعنى الروحي الديني .

(٤) النقد الادبي الحديث : ص ٨٤

الدكتور عبد الرحمن بدوي أن تفسير التطهير تفسيرا طبيا فيزيولوجيا انما يغفل اقترانه بالاصل الديني للمأساة الذي هو جوهر التطهير[1] ، ومهما يكن فإن الغاية الخلقية كانت تلح على ابن رشد منذ شارك الفارابي حملته على الشعر العربي ، ويبدو أن النموذج القصصي المستمد من القرآن الذي كان ماثلا في ذهنه قد عضد هذا المعنى ، وان كنا لا ندري حقاً : أكان القول بهذا النموذج علة هذا الفهم الخلقي أم كان نتيجة له ؟ أكان ما أشار إليه من (الانفعال المعتدل) ذا غاية خلقية اصلا ، ام كان النموذج الذي لاح له يعني ان التطهير ليس الا الحث على الفضائل ،؟ ولكن ماهو هذا النموذج؟ ان اتجاه ابن رشد الى التطبيق منذ البداية ، ومحاولته تلمس شبيه بمعنى التطهير قاده الى قصة يوسف عليه السلام ، فغاية هذه القصة ليست الاعتدال بالانفعال النفساني ، وانما هي ترمي ـ بما تثيره من حزن وتفجع ـ الى الحث على الفضائل : (وذلك انه يجب ان تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ، ومن محاكاة اشياء مخوفة محزنة يتفجع لها . . . وذلك يكون اذا انتقل من محاكاة الفضائل الى محاكاة اهل الفضائل ، فان هذه المحاكاة تُرِقّ النفس ، وتزعجها الى قبول الفضائل ، وانت تجد اكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذكر ، اذ كانت تلك هي اقاويل مديحية تدل على العمل مثل ما ورد من حديث يوسف ـ صلى الله عليه ـ واخوته ، وغير ذلك من الاقاصيص التي تسمى مواعظ)[2] .

أما النموذج الاخر الذي ضربه ابن رشد مثلا للتطهير الناجم عن الرحمة والخوف ، فهو قصة ابراهيم عليه السلام ، فقد قال: ان من المحاكاة ما يثير اللذة من غير أن يقترن بالحزن والخوف ومنها ما يثير اللذة اذا اقترن بالحزن

---

(١) مقدمة فن الشعر : ص ٥٠ .

(٢) فن الشعر : ص ٢١٨

والخوف ، وتعلق بالصديق والحبيب : (ولهذا الذي ذكره كان قصص ابراهيم عليه السلام - فيما أمر به في ابنه - في غاية الاقاويل الموجبة للحزن والخوف)[1].
وإذا سلمنا بأن الغرض من قصة يوسف عليه السلام هو الحث على الفضائل الخلقية من خلال مشاعر الحزن التي تعتري الانسان ، فلا بد ان نسلم بذلك في قصة ابراهيم عليه السلام ايضا ، فالغاية هنا خلقية ايضا ، بل هي دينية ، وخلاصتها ان على المرء أن يخضع خضوعا مطلقا للإرادة الالهية بحيث (تتطهر) النفس من ترددها في الامتثال لاوامر الله عزّ وجل . والحق ان مفهوم التطهير ينطوي اصلا على المعنى الديني كما رأينا ، وينبغي ان يلاحظ فيه دائما ما يؤ ول اليه من أثر نفساني ، اوخلقي ، أو ديني ، لأنه اذا خلا من هذا الأثر فلا قيمة له اذ يمكن ان يكون الحض على الرحمة مثلا في بعض الامور سبيلا الى الضعف ، ما لم يكن ذا غاية نفسانية ، او خلقية ، او دينية ، ولقد كان ابن رشد يستطيع ان يستلهم من هذين النموذجين مفهوما خاصا عن التطهير الخلقي الديني في الشعر يغني به تراثنا النقدي ، ولكنه لم يشغل نفسه بذلك ، ولو انه افاض في شرح هذه الامثلة على نحو يجلو وجه الفن فيها ، ويجعلها نماذج في مقدور الشاعر ان يحاكيها ، فيثير في محاكاته المشاعر المفضية الى الفضائل في ثوب تخييلي فني ، لكان قد اضاف الى النقد العربي مبدأ جديداً قيما ، اما ما اخره عن ذلك فهو - مرة أخرى - الشعور الراسخ بأن التشبيه هو غاية الفن في الشعر العربي بما ينطوي عليه من تخييل الاشياء تخييلا حسيا .

ولسنا ندري كيف استقام لابن رشد تفسير المحاكاة بالتشبيه الحسي ، على الرغم من اهتدائه الى أن المحاكاة (انما هي للهيئات التي تلزم الفضائل ، لا للملكات اذ ليس يمكن فيها ان يتخيل)[2] ، بيد اننا اذا رجعنا الى قوله أصلا ان

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٢٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠٨

علة توليد الشعر هي ان الانسان يلتذ (بالتشبيه للاشياء التي قد احسها وبالمحاكاة لها . . . والدليل على أن الانسان يسر بالتشبيه بالطبع ، ويفرح ، هو انا نلتذ ونسر بمحاكاة الاشياء التي لا نلتذ باحساسها ، وبخاصة اذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثلما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين)[1] ظهر لنا ان ابن رشد ـ شأن ابن سينا ـ ظل على ولائه المبدئي للمفهوم الحسي في المحاكاة ـ ولا سيما انه لم يتردد قط في مزجها بالتشبيه ـ على الرغم من اشارته في عدة مواضع الى المفهوم المعنوي في محاكاة الفعل على نحو ينبىء عن ادراكه التام لهذا المفهوم[2] . ويبدو انه لا مناص لنا من أن نعرض لطبيعة هذا المفهوم فقد ذهب ابن رشد الى أن اكثر تشبيه العرب[3] انما هو تشبيه محسوس بمحسوس على نحو يوهم المماثلة التامة : (لذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضي الشك)[4] ، وان معيار جودة التشبيه هو هذه المماثلة نفسها ، بحيث يكون التشبيه تاما اذا اوهم الشك ، وناقصا اذا لم يوهم الشك : (كلما كانت هذه المتوهمات اقرب الى وقوع الشك كانت اتم تشبيها ، وكلما كانت ابعد من وقوع الشك كانت انقص تشبيها ، وهذه هي المحاكاة

---

(١) المصدر نفسه : ٢٠٦

(٢) انظر قوله مثلا : ان الشعراء قد يحاكون الاشياء الناقصة (وبخاصة اذا قصدوا محاكاة الاعتقادات ، لان تخيلها يعسر اذ كانت ليست افعالا ولا جواهر) ص ١٢٥ . وقوله : (ولما كان المحاكون والمشبهون انما يقصدون بذلك ان يحثوا على بعض الأفعال الارادية ، وأن يكفوا عن عمل بعضها ، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تقصد محاكاتها اما فضائل واما رذائل) ص ٢٠٤ بل انه يعرف المأساة اصلاً بأنها (تشبيه ومحاكاة للفعل الارادي الفاضل الكامل) ص ٢٠٨ .

(٣) ويلاحظ انه يورد التشبيه والمحاكاة في معنى واحد : (والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الاشياء التي في غاية الفضيلة) ص ٢٢٢

(٤) فن الشعر : ص ٢٢

البعيدة ، وينبغي ان تطرح ، وذلك مثل قول امرىء القيس في الفرس . . . كأنها هراوة منوال)[1] وربما حاكت العرب المعنى بالحس ، ولكن في هذا المجال ايضا لا بد من ملاحظة فعل (يناسب) ذلك المعنى بحيث يؤ ول ايضا الى ايهام المماثلة المحسوسة نحو قولهم في المنة انها ، طوق العنق ، ولا بد أيضاً من ملاحظة المعنى «القريب» و «الشبيه» و «المناسب» - وهي كلها ألفاظ من شأنها أن تحجر على خيال الشاعر - فيطرح مثلا نحو قول أبي تمام : لا تسقني ماء الملام ،[2] لأن الماء - كما يقول ابن رشد متابعا معظم النقاد - (غير مناسب للملام) ، بل أن ابن رشد يذهب ابعد من ذلك فيضع للتشبيه معيارا اخلاقيا ويصرح بأن من التشبيه ما هو شريف ، وما هو خسيس ، وانه ينبغي أن يتعلق *(بالأشياء الفاضلة) وكأنه يريد هنا توكيد نظرته الخلقية في المجال الفني المحض أيضاً : (وكما أن البعيد الوجود هاهنا مطرح ، كذلك ينبغي أن يكون التشبيه بالخسيس الوجود مطرحاً أيضاً ، وان يكون التشبيه بالأشياء الفاضلة فمثال تشبيه الشريف بالخسيس قول الراجز :

والشمس مائلة ولما تفعل　　　فكأنها في الأفق عين الأحول)[3]

* يلوح ان ابن رشد يناقص هنا ما ذهب اليه الفارابي في كلامه على « الاخطار بالبال » فلم يلحظ ما في هذا « الاخطار » من معنى « الايحاء » وانما أورد « المحاكاة التي تقع بالتذكر»[4] ، وأضفى عليها طابعاً حسياً حين فسرها بأن

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٢٢ - ٢٢٣

(٢) المصدر نفسه : ٢٢٤ ، وتمام البيت لا تسقني ماء الملام فانني صب قد استعذبت ماء بكائي) وقد ثار حوله جدل كثير .

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٤

(٤) المصدر نفسه : ص ٢٢٤

يورد الشاعر شيئاً يذكره بشيء آخر : (مثل ان يرى انسان خط انسان ، فيتذكره ، فيحزن عليه ان كان ميتاً ، أو يتشوق اليه ان كان حياً[3] ولا ريب ان ثمة فرقا واضحا بين « الايحاء » و « التذكر » ولا سيما اذا نظرنا في الامثلة التي ضربها ابن رشد والتي يظهر فيها الشعور العاطفي مقترنا بظاهرة حسية ، وحقا فان الاشياء ذات اثر بالغ في ايقاظ المشاعر ، ولكن على سبيل الايحاء ، لا على سبيل التذكر لان الايحاء قد يتم من خلال علاقة بعيدة ـ وهو ما ينكره ابن رشد ـ اما التذكر فلا يتم الا بأثر محسوس ، ومن خلال علاقة قريبة[4] .

ويمضي ابن رشد فيحدثنا ان من الحاكاة (ان يذكر ان شخصا ما شبيه بشخص من ذلك النوع بعينه ، وهذا التشبيه لا يكون الا في الخلق والخلق مثل قول السائل : (جاء شبيه يوسف) و (لم يأت الا فلان) ، ومن هذا قول امرىء القيس : وتعرف فيه من ابيه شمائلا . . والتصريح بالتشبيه خلاف التشبيه ، فان التشبيه هو ايقاع شك ، والتصريح بالتشبيه بين اثنين هو تحقيق لوجود الشبه ، وهو الغاية في مطابقة التخييل ، اعني اذا قيل : شبيه فلان)[5] وكأنه كان يرى ان الغاية المثلى في المحاكاة هي تحقيق وجود الشبه على سبيل التصريح ، لا على سبيل الشك ، فالمطابقة التامة هي الغاية حتى في محاكاة الخلق مثلما يظهر في قول امرىء القيس : وتعرف فيه من ابيه شمائلا ، الذي ينم على ان خلق الابن قد يعرف من خلال خلق ابيه ، ومرجع ذلك ايضا صلة النسب التي ينبغي ان تلحظ دائما في التشبيه بين شيئين بما تحمله من مدلول حسي .

---

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٥
(٤) انظر في امثلة ابن رشد : قبر مالك ـ الطلل ـ اسم ليلى ص ٢٢٤ ـ ٢٢٦
(٥) المصدر نفسه : ص ٢٢٦

ويجعل ابن رشد الغلو الكاذب ـ الذي يسميه السفسطة ـ من ضروب المحاكاة ايضا ، وان كان يحمل عليه ويعتبره كذبا ، وكأنه يتبرم بما فيه من طابع غير خلقي فبعد أن اورد عدة أمثلة منه قال : « وهذا كله كذب » ثم اضاف : (وهذا كثير موجود في اشعار العرب ، وليس تجد في « الكتاب العزيز » منه شيئا ، اذ كان يتنزل من هذا الجنس من القول ، اعني الشعر ، منزلة الكلام السوفسطائي من البرهان ، ولكن قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود)[1] . ولسنا ندري كيف يكون الغلو محاكاة ، اذا كانت المحاكاة تشبيها تطلب فيه المطابقة ؟ ويبدو انه لم يكن يقرن المحاكاة بالتشبيه وحده ، وانما هو يقرنها بالمجاز عامة[2] وان كان قد غلب عنده معنى التشبيه لصلته بالمحاكاة من ناحية اللفظ ، فكلاهما يرجع الى معنى التقليد الظاهر ، ومهما يكن ، فان الذي يلفت النظر هو اصراره مرة اخرى على الطابع الخلقي من خلال اعتباره الغلو كذبا محضا غير عابىء بما قد يكون فيه من قيمة فنية الا لماما ، وكذلك دأبه على البحث عن ملامح التشابه بين معاني المحاكاة ، ومعاني القرآن لتأكيدها او نفيها مثلما فعل هنا حين نزه القرآن الكريم عن الغلو ، والذي يعنينا هو أن نظرته الخلقية ربما كانت ترجع الى ايمانه بامكان محاكاة النمط القرآني ، ونفوره من غلبة الطابع الحسي في الشعر العربي على نحو ما ظهر في حملته العنيفة على ما في النسيب من «فسوق»[3]، وحقاً فان العلاقة بين نفوره من محاكاة الشعر، واقباله على محاكاة القرآن لم تكن واضحة تماما بحيث تتحول الى منهج نقدي ، بيد أنها كانت تتردد كلما اراد تفسير ما اخذ نفسه بتفسيره من معاني المحاكاة اليونانية ، وهكذا فربما

---

(١) فن الشعر : ص ٢٢٨

(٢) قسم ابن سينا ايضا المحاكاة الى تشبيه واستعارة وكناية فقرنها بالمجاز . انظر : كتاب المجموع ص ١٨

(٣) انظر : فن الشعر ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .

كان الوحيد بين النقاد الذي نبه على ما ينطوي عليه القرآن من نماذج ادبية سامية ، افتقر اليها الشعر العربي غالبا .

على أن ذروة المفهوم الحسي عند ابن رشد انما تتجلى في كلامه على القصص الشعري الذي يغدو عنده تصويرا واقعيا محسوسا للاشياء ، حتى يكون من الأفضل للشاعر ان يشهد الواقعة عيانا اذا اراد وصفها للسامع ، واذا كان ارسطو قد ذهب الى انه ينبغي للشاعر ان يتمثل احداث القصة بعينيه ، بحيث لا يغيب عنه ما يوقعه غيابه في التناقض ، فانه لا يريد بذلك حض الشاعر على تصوير الشيء تصويراً محسوساً ، ما دام جوهر الفن عنده هو محاكاة ما يمكن ان يكون ، وقد ورد في ترجمة « متى » (ينبغي ان تقوم الخرافات ، وتتم بالمقولة ، من قبل ان الامور توضع امام العينين جدا وذلك انه على هذه الجهة ، عندما يرى الشاعر على ما عند الامور المعمولة انفسها ، وعندما يصير هناك يجد الشيء الاولى ، والأحرى ، والأجمل ، ولا يذهب عليه البتة المضاد لهذه)[1] وقد ترجم الدكتور شكري عياد هذه الفقرة كما يلي : (وينبغي للشاعر حين ينظم قصصه ويتممها بالعبارة ، ان يتمثلها بعينيه على قدر ما يستطيع ، فانه حين يرى الاشياء اوضح ما تكون ، وكأنه كان شاهدا الاعمال نفسها ، يجد ما يليق بها ، ولا يغيب عنه شيء من ضد ذلك)[2] . ولعل ما يفهم من هذا الكلام هو أن الشاعر ينبغي ان يتمثل احداث القصة في خياله على نحو كلي ، فينسقها ، ويرتبها ، ثم يصورها تصويرا يقرب به من الواقع سواء اكانت واقعة فعلا ام محتملة الوقوع ، وسواء (اكان الموضوع الذي يتناوله قديماً ام مبتدعاً)[3] . وظاهر ان هذا يختلف عن

---

(٢) كتاب الشعر : ص ٩٩

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٨

(٣) المصدر نفسه : ص ٩٨

محاولة الشاعر رؤ ية الواقعة لكي يتمكن من اجادة وصفها على نحو ما اثنى به ابن رشد على المتنبي حين قال : انه يجيد تخييل الحروب الواقعة ، لما حكي عنه من انه كان يتجنب وصف الحروب التي لم يشهدها حقا مع سيف الدولة ، وعلى نحو ما حاول ان يمثل به ابيات امرىء القيس في مغامرة نسوية خاضها ، وها هنا ايضا ، لم يفت ابن رشد ان يلاحظ ، تبعا لنزعته الاخلاقية ، ان القصة الشعرية عند العرب انما صورت افعالا « غير عفيفة » وان منها ما يقصد به « مطابقة التخييل » او التصوير الدقيق ، وهكذا فقد حول ما عناه ارسطو من تصوير القصة كأنها مرئية ، الى رؤ ية القصة قبل تصويرها : (. . . واجادة القصص الشعري ، والبلوغ به الى غاية التمام ، انما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء ، أو القضية الواقعة التي يصفها ، مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ، ومنظور اليه ، ويكون مع هذا ضده غير ذاهب عليهم من ذلك الوصف ، وهذا يوجد كثيرا في شعر الفحول ، والمفلقين من الشعراء ، لكن انما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب اما في افعال غير عفيفة ، واما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط . . . وقد يوجد ذلك في اشعارهم في وصف الاحوال الواقعة مثل الحروب ، وغير ذلك مما يتمدحون به ، والمتنبي افضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل ، وذلك كثير في اشعاره ، ولذلك يحكى عنه انه كان لا يريد ان يصف الوقائع التي لم يشهدها مع سيف الدولة ، واجادة هذا النوع من التشبيه يتأتى بأن يحصل للانسان اولا جميع المعاني في الشيء الذي يقصد وصفه ثم يركب على تلك المعاني الاجزاء الثلاثة من اجزاء الشعر : اعني التخييل ، والوزن واللحن)[1] .

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٩ ـ ٢٣ . وقد مثل بن رشد لتخييل الافعال غير العفيفة بابيات امرىء القيس التي مطلعها :

سموت اليها بعد ما نام اهلها   سمو حباب الماء حالا على حال

ومثل لتخييل ما القصد منه مطابقة التشبيه بابيات ذي الرمة التي مطلعها :

وسقط كعين الديك عاورت صحبتي   اباها وهيأنا لموقعها وكرا

والحق ان ولع ابن رشد بتطبيق اقوال ارسطو على الشعر العربي ، هو الذي افضى به الى التخبط ، ولو انه ظل مخلصا لقوله : ان كثيرا من قوانين الشعر اليوناني لا يستقيم مع اشعار العرب - نحو قوله ذلك في مدائح الفضائل - لما اضطر الى اعتبار الموشحات من قبيل ما اجتمعت فيه عناصر المحاكاة الثلاثة وهي : النغم والايقاع ، والتشبيه (التخييل) ، وقد كان ينظر في ذلك الى قول ارسطو : انه اذا كانت الفنون ضروبا من المحاكاة ، فانها تختلف في الموضوع ، او الوسيلة او الطريقة ، ومن حيث الوسيلة مثلا فالموسيقا تعبر باللحن ، والرقص يعبر بالايقاع ، والشعر يعبر بالقول ، وقد تجتمع هذه الوسائل كلها احيانا في فن معين ، وورد في ترجمة « متى » : (وكما ان الناس قد يشبهون بالوان ، واشكال كثيرا ويحاكون ذلك من حيث ان بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها ، وبعضهم بالعادات ، وقوم آخر منهم بالاصوات ، كذلك الصناعات التي وصفنا ، وجميعها يأتي بالتشبيه والحكاية باللحن والقول والنظم ، وذلك يكون اما على الانفراد ، واما على جهة الاختلاط)[1]

ولقد ادرك ابن رشد هذه الفكرة بوضوح ، ولكنه ذهب الى أن المحاكاة التي تجتمع فيها هذه العناصر جميعا انما تتوفر في الموشحات : (والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة اشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير ، والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ، أعني الاقاويل المخيلة غير الموزونة ، وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والازجال ، وهي الاشعار التي استنبطها

---

(١) كتاب الشعر : ص ٢٩ - ٣١ وانظر ترجمة الدكتور شكري عياد للفقرة ذاتها ص ٢٨ .

في هذا اللسان اهل هذه الجزيرة)[1] . وواضح ان كلام ارسطو يتعلق ببيان اختلاف وسائل الفنون على الرغم من وحدة الغاية التي هي محاكاة جوهر الاشياء ، اما الموشح فهو نمط من انماط الشعر العربي ، قد يتفق له ان يقترن باللحن ، والرقص ، اي ان طبيعة المحاكاة في الموشح هي نفسها طبيعة المحاكاة في الشعر - تلك التي يقول ابن رشد انها التشبيه - ولا يؤثر في تلك الطبيعة اقتران الموشح بالرقص والموسيقا ، لان هذا الاقتران عنصر اضافي لا علاقة له بجوهر الموشح الذي هو تشبيه الاشياء كما هو شأن الشعر ، اما قول ارسطو فينم على أن من الفنون ما تجتمع فيه أنواع المحاكاة لتؤدي غرضا واحدا ، بعد أن يصور كل نوع هذا الغرض بوسيلته الخاصة ، فالقول محاكاة والرقص محاكاة ، والموسيقا محاكاة ، ثم قد تجتمع هذه الانواع جميعا في التعبير عن امر معين ، وحقا لم يبين لنا ابن رشد ما اذا كان يريد الموشحة مجردة ام مقترنة باللحن والرقص ، ولم يشرح لنا كيف تجتمع هذه المحاكيات في الموشحة ، وعلى أي نحو ؟ واغلب الظن انه كان يشير الى ما شاع من غناء الموشحات مقترنة بالرقص واللحن دون أن يقتضي ذلك اشتراكهما في تأدية معنى المحاكاة في الموشح ، ما دام هذا المعنى يرجع الى التشبيه ، وقد يبدو ذلك غريبا بالنظر الى قوله ان الرقص والموسيقا انما يسلكان سبيل التخييل ايضا ، فلو انه افاض قليلا في شرح الصلة بين الشعر والموسيقا من حيث طبيعة التخييل ، ولا سيما انه عرف في الموشح ما يدعو الى عقد هذه الصلة ، لامكننا ان نلمس في رأيه هذا امرا جوهريا يجعل الموشح اقرب الى التعبير منه الى التصوير ، ولكن ، لعله من التكرار الممل حقا القول بأن الغلط الذي افضى الى هذا الاضطراب هو تفسير المحاكاة بالتشبيه ، واعتبارها ضربا من المجاز . يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : (واضح اننا اذا فهمنا ان المحاكاة قد توافرت في الموشحات والازجال ، فاننا بذلك نكون قد

---

(١) فن الشعر : ص ٢٠٣

قوضنا النظرية اليونانية من اساسها)[1] ، والغريب ان ابن رشد قد قرن الشعر بالتصوير ولم يقرنه بالموسيقا على الرغم من قوله : ان صناعة الموسيقا انما هي تخييل ايضا ، وعلى الرغم من ادراكه لاثر اللحن في تهيئة النفس لقبول الخيال مما يجعل للحن اثرا هاما في الابداع الشعري ، اذ يربطه بتكوين الحاسة الخيالية - اذا صح التعبير - : (و عمل اللحن في الشعر هو انه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله ، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه ، والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه)[2] ، فاذا لاحظنا ان اللحن عنده هو من (الاشياء التي بها يحاكى)[3] لانه يندرج مع الوزن والتخييل في القسم الأول الذي يتولى محاكاة القسم الثاني الذي يشمل العادات والاعتقادات ، والنظر[4] ، ادركنا كيف غفل عن استنباط المقارنة بين الشعر والموسيقا على نحو يحرر الشعر من طابع التشبيه الحسي القائم على ملاحظة علاقة واضحة بين شيئين منظورين .

على أن الاغرب من ذلك هو تمثيل ابن رشد لما عابه ارسطو من محاكاة المستحيل بتشبيه ابن المعتز الشهير للقمر بزورق من فضة قد اثقله العنبر ، قال (والغلط الذي يقع في الشعر ، ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة اصناف : احدها ان يحاكي بغير ممكن ، بل ممتنع ، ومثال هذا عند قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه :

انظــر اليه كزورق من فضة قد أثقلتــه حمولــة من عنبر

(١) النقد الادبي الحديث : ص ١٦٣

(٢) فن الشعر : ص ٢٠٨

(٣) المصدر نفسه : ص ٢١٠

(٤) المصدر نفسه : ص ٢٠٨ ـ ٢١٠

فإن هذا ممتنع ، وانما آنسه بذلك شدة الشبه ، وانه لم يقصد به حث ولا نهي ، بل انما يجب أن يحاكى بما هو موجود ، او يظن انه موجود ، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين ، او بما هو ممكن الوجود في الاكثر لا في الاقل ، او على التساوي ، فان هذا النوع من الموجود هو اليق بالخطابة منه بالشعر)[1] . ترى هل يريد ابن رشد ان يقصر مجال التشبيه على ما هو خاضع لمنطق العقل ، فيخضعه لقانون الامكان العقلي ، أو قانون الرؤ ية البصرية ؟ طبعا ، لا مجال هنا للمقارنة بما قصده ارسطو حين تكلم على الممكن والمستحيل من الناحية الفنية ، لانه ينسجم في ذلك مع مفهومه عن المحاكاة[2] ، ولكن لا بد من التساؤ ل عن الممكن والممتنع في تشبيه القمر بالزورق ؟ وهل ينبغي علينا ـ كي يكون هذا التشبيه مقبولا ـ ان نلحظ امكان تحول القمر الى زورق ؟ اين هو اذن عمل الخيال الذي يصور للانسان وجود علاقة بين الاشياء ، سواء اكانت هذه العلاقة ظاهرة قريبة ، ام خفية بعيدة ؟ ان الشاعر لا يكاد يصنع شيئا اذا كان عليه ان يجيل طرفه فيما هو ظاهر قريب من وجوه الشبه الممكنة عقلا ، وكما يقول الدكتور شوقي ضيف . فان (وظيفة التشبيه هي التصوير ، والتوضيح بالانتقال من شيء الى شيء يشبهه ، ويشاكله ، يعبر به الشاعر ، او الكاتب عن معنى في نفسه ، وكلما كان ابعد وأغرب كان أروع وأجمل)[3] ثم إن ابن رشد نفسه يقول : ان الذي دفع ابن المعتز الى تشبيه القمر بالزورق هو شدة الشبه ، فكيف يكون التشبيه ممتنعا اذا كان وجه الشبه قويا ؟ ونحن لا نفهم ايضا قوله إن ابن المعتز لم يقصد من تشبيهه حثا ولا نهيا ، وكأن من مقتضى التشبيه ان يحث او ان ينهى ؟ ان كل ذلك يؤ كد اضطراب ابن رشد بين معاني المحاكاة والتشبيه ،

---

(١) فن الشعر : ص ٢٤٧

(٢) انظر : كتاب الشعر : ص ١٤٢ ـ ١٤٣ النقد الأدبي الحديث ص٦٠ ـ ٦٢ .

(٣) في النقد الادبي : ص ١٧١ .

والتخييل ، والحث ، والنهي ، والممكن ، والممتنع ، والغلط الرئيس في ذلك هو اصراره على تطبيق قوانين الشعر اليوناني على الشعر العربي ، على الرغم من قوله : ان هذه القوانين لا توجد في اشعار العرب ، وعلى الرغم من اختلاف مفهوم المحاكاة بين المظهر والجوهر .

وتبقى مسألة مهمة من مسائل المحاكاة وهي « وحدة الموضوع » ويبدو ان ابن رشد لم ينتبه اليها وان كان قد حاول ان يفهم فكرة « العقدة »و « الحل » وطبعا فان افكار ارسطو لا يمكن فهمها الا من خلال المأساة المشتملة على حكاية فعل تام[1] ، ولكن اتجاه ابن رشد الى « التعريب » اوقعه في الغلط ، ومن هذا القبيل وضعه مصطلح « الرباط » مقابل « العقدة » ثم تفسيره الرباط بالمعنى القريب الذي هو ربط جزء النسيب في القصيدة العربية بجزء المديح - وان تباين الجزءان - على نحو يجعل الانتقال خفيا ، اما « الحل » فهو لا يضع له مصطلحا مقابلا ، ولكنه يلتمس معناه في الانتقال الواضح في مثل قول زهير: دع ذا وعد القول في هرم. ومهما يكن فقد خضع ابن رشد لطبيعة الشعر العربي ، فأضاع فكرة جوهرية من افكار المحاكاة كان من شأنها ان تضفي على القصيدة العربية طابع « الوحدة » فتخلصها من « الرباط » الذي طالما حار الشعراء في كيفية اتقانه للانتقال من الغزل الى المديح ، وكأنه لا سبيل الى أن تخلص القصيدة للغزل ، او تخلص للمديح دونما حاجة الى هذا الربط المصطنع غالبا ،[2] والحق ان الغلط في اغفال الوحدة العضوية للقصيدة يرجع الى ابن سينا ، لانه ادرك كيف ينبغي ان يكون الشعر مرتبا (بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد

---

(١) انظر في ذلك : النقد الادبي الحديث ص٦٧ - ٦٤

(٢) وهذا لا يعني انه لم توجد قصائد خلص فيها الشاعر الى نوع من وحدة الغرض او الموضوع ، ولكننا نشير هنا الى الطابع الغالب الذي لم يجد النقاد حرجا في وضع القواعد له كما سنرى -

انتقض)[1] وان كان لم يسهم في ابهام معنى الوحدة كما فعل ابن رشد حين جعل الرباط قاصرا على ايجاد علاقة سطحيةبين اجزاء متباينة : (وكل مديح فمنه ما فيه رباط بين اجزائه ، ومنه ما فيه حل ، ويشبه ان يكون اقرب الاشياء شبها بالرباط الموجود في اشعارهم هو الجزء الذي يسمى عندنا الاستطراد ، وهو ربط جزء النسيب ، وبالجملة صدر القصيدة ، بالجزء المديحي ، والحل تفصيل الجزءين احدهما من الآخر اي يؤتى بهما مفصلا ، واكثر ما يوجد الرباط في اشعار المحدثين . . كقول ابي الطيب :

مرت بنا بين تربيها فقلت لها من أين جانس هذا الشادن العربا

فاستضحكت ثم قالت كالمغيث يرى ليث الشرى،وهو من عجل اذا انتسبا

وأما الحل ، فهو موجود كثيرا في اشعار العرب مثل قول زهير : دع ذا وعد القول في هرم)[2] وهكذا فالرباط هو مجرد وجود علاقة بين بيتين ، وان كانت علاقة يقتضيها نظم الكلام .

ولا ريب ان مفهوم « الرباط » هذا يقترن بمفهوم « المحاكاة » في النقد العربي، فاذا كانت المحاكاة علاقة ظاهرة بين شيئين ، فلا سبيل الى فهم الوحدة ايضا الا على انها رباط ظاهر بين جزءين ، وربما لم يكن ثمة ضرورة اصلا لهذا الرباط ، لان اعتبار التشبيه جوهر الفن الشعري لا يقتضي الا بيتا واحدا ، او شطر بيت ، اذا توفر فيه عنصرا التشبيه ، اما العلاقة بين الابيات تبعاً لذلك فانما هي علاقة « جمع » وليست علاقة « وحدة » على نحو ما تجتمع الاشياء في الطبيعة دون ان تتحد ، وكما انه قد يوجد في الطبيعة تناقض بين شيئين متجاورين ، فقد يوجد في القصيدة ايضاً تناقض بين بيتين او جزءين

(١) فن الشعر : ص ١٨٣

(٢) فن الشعر : ص ٢٣١

متجاورين ، ولا يضير القصيدة ذلك كما لا يضير الطبيعة وجود الخير والشر معاً ، الم يقل « ابن سنان » ان النقاد (قد تسمحوا في الشعر ان يكون في البيت شيء ، وفي بيت آخر ما ينقضه حتى يذم في بيت شيء من وجه ، ويمدح في بيت آخر من ذلك الوجه بعينه ، وانما اجازوا هذا لأنهم اعتقدوا ان كل بيت قائم بنفسه ، فجرى البيتان مجرى قصيدتين) [1] اذن اذا كان النقاد قد اجازوا التناقض ، فكيف يمكن ان يطلبوا الانسجام ؟ واذا كان البيت هو القصيدة فما معنى الرباط بين مجموعة ابيات او « قصائد » ؟ ربما كان من المفيد تأمل ذلك من خلال كلام ابن رشد على طبيعة التخييل الذي هو وصف الاشياء كما هي ، وطبعاً فمن العسير ايجاد الوحدة بين الاشياء الموصوفة على نحو ما هي موجودة بين الافعال المحكية : (ولما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شيء بخواصه وعلى كنهه ، وكانت هذه الاشياء تختلف بالكثرة والقلة في شيء من الاشياء الموصوفة ، وجب ان يكون التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء . ولا حقيقته) [2] .

وهكذا يلاحظ ان الفلاسفة المسلمين قد ابدوا من خلال عرض كتاب ارسطو اراء ـ جوهرية في فن الشعر ، بيد انهم لم يبذلوا جهدا حقيقيا في جعل هذه الآراء منهجا نقديا جديدا .

٣ ـ اسباب ميل الفلاسفة المسلمين والنقاد الى مفهوم افلاطون

اذا كان من العسير معرفة اسباب ميل الفلاسفة الى مفهوم افلاطون على وجه اليقين فلعل من المسلم به انهم لم يستطيعوا قط ـ كما رأينا ـ ان يؤلفوا بين النقد الأرسطي ، والنقد العربي ، وكأنهم كانوا يشعرون على نحو ما بفارق جوهري بين النظرية اليونانية ، والتطبيق العربي ، وطبعا فان هذا الفارق

(١) فن الشعر ص ٢٣٢

(٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة مكتبة الخانجي ، الطبعة الأولى . ص ٢٢٨

الجوهري لم يكن واضحا بالنسبة الى افلاطون الذي كانت نظرته الى الشعر قريبة من النظرة العربية ، وان كانت هذه النظرة ذاتها مصدر حملة افلاطون على الشعر ، بينما هي مصدر اعجاب العرب به ، ففن الشعر عند العرب يتجلى غالبا في التشبيه ، وهذا التشبيه هو معيار الابداع بحسب قدرته على عقد الصلة ـ القريبة او البعيدة ـ بين شيئين، واذا كان افلاطون يرى في مثل هذه الصلة صورة سلبية لمظاهر الطبيعة لا تنم على أي ابداع ، فان النقاد العرب كانوا يرون فيها مجلى الابداع ، وهكذا فهم لم يخالفوا افلاطون في نظرته الاساسية الى أن الشعر محاكاة ظاهرية ، وانما خالفوه في الحكم الفني الجمالي على هذه المحاكاة ، اما ارسطو ، فعلى الرغم من انهم عرفوا كتابه ، وادركوا كنه كثير من نظراته النافذة في طبيعة الفن الشعري فانهم لم يستطيعوا ان يستلهموا منه ما يفيد ، فقد كان افلاطون ـ فيما يلوح ـ اقرب الى افكارهم لانه اقرب الى اشعارهم ، بيد أنهم لو ادركوا ان افلاطون كان يتخذ من القول بمحاكاة الشعر للظاهر سببا في الزراية بالشعر ، لتأملوا قليلاً في أمر هذه المحاكاة ، وحاولوا الافادة من محاكاة ارسطو ذات الاتجاه الانساني .

وربما كان في التفسير الفلسفي ما يعصمنا من التخبط في البحث عن علل هذا الميل الظاهر الى محاكاة افلاطون ، ومجمل هذا التفسير ـ كما رأينا عند شبنجلر ـ انه لا تستطيع اية حضارة ان تفهم فهما تاما ظاهرة تتعلق بحضارة اخرى ، دون أن تحاول اخضاع هذه الظاهرة الى مفهومها الخاص ، والشعر عند العرب ظاهرة حضارية كما هو واضح في قولهم : ان الشعر ديوان العرب ، ولقد اقترن الشعر العربي بالذات العربية اقترانا مبكرا يرجع الى العصر الجاهلي ، ومن ثم فقد كانت كل محاولة لتطويره انما تصطدم بهذه الذات فلا تلبث ان تخفق اخفاقا ذريعا ، وايضا ، كان الشعر العربي الذي قامت عليه علوم اللغة قد اكتسب من الاجلال ما جعله محج النقاد الذين لم يتصوروا قط وجود فن شعري يساويه ، او يفضله ، وهكذا اصبح لمنهج الشعر العربي الجاهلي اجلال

خاص حمل النقاد لواء الدفاع عنه في وجه اولئك الذين اجترأوا قليلا أو كثيرا على قواعده ، اما طبيعة هذا المنهج فهي مرتبطة اصلا بطبيعة النظرة الى الفن الشعري - وهي مطابقة لنظرة افلاطون - فلم يكن النقاد العرب اذن يؤثرون افلاطون لانهم عرفوا آراءه وكتبه - وان كان هذا الافتراض قائما - وانما لان نظرتهم الى الفن الشعري مطابقة لنظرته على الرغم من اختلاف احكامهم الفنية المستنبطة من هذه النظرة .

ومهما يكن ، فلعل الاسباب التي عضدت اتجاه النقد الفلسفي الى محاكاة افلاطون ،هي ثلاثة امور اولها : غلبة الشعر الغنائي ، وثانيها اجلال الشعر الجاهلي ، وثالثها ربط الشعر بالفنون النفعية عموما ، وبالتصوير خصوصا .

أ - غلبة الشعر الغنائي :

لا ريب ان لغلبة الشعر الغنائي عند العرب اثرا كبيرا في اضطراب فهمهم للنقد اليوناني عموما ، والارسطي خصوصا ، ذلك أن ارسطو كان يضع قواعد الشعر الموضوعي - المسرحي او الملحمي - وكان يرى أن الشعر الموضوعي قد تطور عن الشعر الغنائي ، يقول : (فان من كانوا مجبولين عليها منذ البدء (أي المحاكاة) قد اخذوا يرقون بها قليلا قليلا حتى ولدوا الشعر من الاقاويل المرتجلة ، ثم انقسم الشعر تبعا لاخلاق الافراد من قائليه)[1] ، وبينما ذهب أفلاطون الى تفضيل الشعر الغنائي لما ينطوي عليه من غاية خلقية تتجلى في التغني بالبطولة[2]

(١) كتاب الشعر : ص ٣٨

(٢) ذهبت الدكتورة اميرة حلمي مطر في تعليقها على ترجمة فايدروس حاشية ٤ ص ٦١ ، الى ان افلاطون يفضل الشعر الملحمي على الديثورامبي (الغنائي) واستنتجت ذلك من ملاحظة وجهها فايدروس لسقراط متسائلاً عن أسباب توقفه عما كان بسبيله من تفضيل غير العاشق ، فقد اجاب سقراط : « ألم تلاحظ يا صاحبي السعيد الحظ اني قد بدأت اتحدث بأسلوب ملحمي ، ولم أعد أتبع الأسلوب « الديثورامبي » رغم انني كنت الوم العاشق ، ولكن ان وجب مدح غير العاشق . فأي أسلوب اختار ؟ الم يخطر لك =

فقد أعرض أرسطو عن الشعر الغنائي لأنه يعتبر الفعل جوهر المحاكاة : « فهو لا يقيم وزناً للشعر الغنائي ، لأنه أثر الوعي الفردي ، ثم لأنه خالٍ من مقومات

انني سوف اقع في سحر الحوريات اللاتي اسلمتني إليهن عن عمد » قالت الدكتورة اميرة حلمي مطر : « يعني سقراط بهذه العبارة انه قد اصابه حماس يفوق اهمية المضمون ، الذي يتحدث عنه ، حيث يبدو في رأينا ان للشعر الملحمي عند افلاطون مكانة افضل من الشعر الديثورامبي » ، أما الشعر الديثورامبي فهو كما يقول الدكتور محمد سليم سالم : « كلمة غير يونانية كانت تطلق على النشيد الذي تتغنى به جوقة دائرية مؤلفة من خمسين رجلاً في مديح الإله باكخوس (ديونيسيوس) ويذكر ارسطو ان التراجيديا نشأت من هذا النوع من الشعر » (كتاب المجموع ص ٣٠ حاشية ٣) أما الفارابي ، فقد قال : «هو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوذيا ، يذكر فيه الخير ، والأخلاق الكلية المحمودة ، والفضائل الانسانية ، ولا يقصد به مدح ملك معلوم ، ولا إنسان معلوم ، لكن تذكر فيه الخيرات الكلية » (فن الشعر ص ١٥٣) وانظر ابن سينا ، كتاب المجموع ص ٣٠) وصفوة القول ان الديثورامبي هو الغنائي الذي تطور فيما بعد الى الملحمي بحسب نظرية ارسطو في تقدم نشأة الشعر الغنائي على الشعر الملحمي ، وإذن فلا سبيل الى القول ان افلاطون يفضل الشعر الملحمي ، فقد كان يشير في عبارته تلك الى خضوعه لنشوة الشعر الإلهية ، حينما كان يلوم العاشق ، ولكنه عندما همّ بمناقشة اسباب تفضيل غير العاشق على العاشق ـ وهي مناقشة عقلية ـ لم يعد ثمة مجال أمامه لاتباع الأسلوب الغنائي العاطفي ، فجنح الى الأسلوب الملحمي الموضوعي دون ان يكون في ذلك تفضيل له مطلقاً ، يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : « وقد رجح افلاطون جانب الشعر الغنائي ، فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم على حين لم يعتد تلميذه أرسطو بالشعر الغنائي ، فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم في نقده» (النقد الأدبي الحديث : ص٣٧٣) ويعرض الدكتور فؤاد ذكريا رأي أفلاطون في «أن أسلوب السرد ، أو الحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامي الذي ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعر ، ذلك أولاً لأن الكثرة في ذاتها شر ومن هنا كان العمل الشعري الذي ينطوي على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة فالشعر غير المتنوع أفضل من الشعر المزدحم بالتنوع والتغير» دراسة لجمهورية أفلاطون ص١٥٧ .

الفن ذي الأغراض الاجتماعية ، وهو الفن الحق كما يراه أرسطو ، ولهذا لم يدخل أرسطو الشعر الغنائي في قضاياه الأدبية »[1] ، وبديهي ان ثمة بوناً شاسعاً بين مفهوم ارسطو هذا ، ومفهوم النقاد العرب فالشعر العربي غنائي ، واذا كان أرسطو يعرض عن الغنائية لما فيها من أثر الوعي الفردي ، فلعل هذا الوعي الفردي هو الذي حمل العرب على الولع بالشعر الغنائي ولوعاً جعلهم يحصرون اغراضهم كلها فيه ، ويقصرون فنهم بأجمعه عليه ، فالعرب ـ اذا جاز التسليم بالنظريات الاجتماعية السائدة ـ ذوو نزعة فردية طاغية ، والشعر عندهم مرآة الشعور الفردي ، وما على الشاعر إلا أن يرغب ، أو يطرب ، أو يرهب لكي يتدفق بما يخالجه من مشاعر ، سواء أكان لهذه المشاعر مدلول اجتماعي موضوعي أم لم يكن فهو لا يقصد غالباً غير التعبير المباشر عن شعوره ، وأحياناً عما ينبغي أن يكون عليه شعوره بحسب التقاليد الأدبية .

وليت الشاعر العربي اقتصر في نزوعه الغنائي على استلهام شعوره الذاتي إزاء الأشياء ، ذلك انه سرعان ما لاحظ العلاقات الظاهرية بين الأشياء بعيداً عن ذاته ، وخيل اليه ان مهمة الشعر هي ملاحظة هذه العلاقات كما تراها العين ، لا كما تراها النفس ـ وذلك فرق بعيد ـ فكان غالباً أسير فهمه للشعر على انه وصف العالم الخارجي ، وجاء النقاد فيما بعد يدافعون عن هذا الفهم ، ويميلون دون أن يشعروا الى رأي افلاطون في ان الشعر تصوير سلبي ، او تقليد ظاهري للطبيعة ، ويغفلون رأي ارسطو في ان الشعر محاكاة جوهرية موضوعية ، والحق ان علة ذلك ترجع الى طبيعة الشعر الغنائي ، فليس فيه غالباً مجال لمحاكاة الفعل الانساني ، لما يغلب على تلك المحاكاة من طابع الموضوعية في اكتناه ما يمكن ان يكون ، وليس فيه مجال لعناصر الشعر المسرحي (التحول ـ والتعرف ـ والعقدة ـ

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٥٣ .

والحل) وما ينطوي عليه من وحدة عضوية ، وما يرمي اليه من غاية خلقية (التطهير) ، وعندما كان ابن رشد يتلمس ما يشرح به معنى التطهير لم يجد بغيته الا في القصص القرآني ، لأن الشعر الغنائي العربي نزاع الى الغاية الجمالية المحضة التي تقتضيها طبيعته الذاتية ، ان التشبيه البارع هو معقد الابداع ، والأسلوب اللغوي هو مجلى هذا الابداع ، وما يقال عن القصائد الحولية المحككة التي أولع بها نفر من عبيد الشعر انما يقصد به غالباً العناية الفائقة بالشكل الفني ، اما المضمون الخلقي ، او الديني ، او الاجتماعي ، فلم يكن امراً ذا بال ، حقاً ان زهيراً في معلقته كان داعية للسلم ، بيد أن ذلك جاء عرضاً لم يخرج بشعره عن النمط السائد الذي يجعل للذات الفردية المكانة العليا ، وايضاً ، ليس ثمة تناقض دائم بين الذاتية والموضوعية ، فقد يتفق أن يعبر الشعور الذاتي بما فيه من اصالة وعمق عن الشعور الجمعي ، فيبدو وكأنه تعبير موضوعي ، على نحو ما قد يظهر في معلقة زهير مثلاً ، على ان هذا الأمر يـ ى نادراً فلم تكن الغاية الانسانية واضحة في الشعر الجاهلي ، ولم يكن ثمة سبيل الى انصراف هذا الشعر عن محاكاة الظاهر المتعلق بالذات الفردية الى محاكاة الجوهر المتعلق بالذات الجمعية ، بل ان الشاعر العربي قد اغفل فيما بعد الاهتمام بذاته لينتقل الى الاهتمام بالتقليد في أمرين : أولهما تقليد الأشياء الظاهرة في الطبيعة ، وثانيهما تقليد الانماط الظاهرة في الفن ، وبذلك ضاقت أمامه سبل الخيال الشعري ، فراح يدور في فلك التشبيه الذي نظر اليه أفلاطون شزراً لما ينطوي عليه من حسية ، وشكلية في محاكاته ليس للطبيعة فحسب ، ولكن لمن يحاكي الطبيعة ايضاً وهكذا فليس ثمة تعارض بين الذاتية والحسية في الشعر الغنائي العربي ، لأن المقصود بالذاتية هو ما يناقض الموضوعية في الشعر الملحمي أو المسرحي مثلاً وليس المقصود بها ان الشاعر العربي كان مخلصاً في الصدور عن مشاعره الذاتية بغض النظر عن معارضتها للتقاليد الفنية السائدة في التشبيه المحسوس فذلك ما لم يحدث إلا نادراً ـ كما سنرى ـ .

ب ـ إجلال الشعر الجاهلي :

إذا كان هذا ما اتفق للشعر الغنائي الجاهلي مثلاً ، فما الذي عاق تطور هذا المفهوم فيما بعد ، ولاسيما بعد اطلاع العرب على كتاب أرسطو ، وبعد محاولات التجديد المبكرة في العصر العباسي خصوصاً على يد بشار وأبي نواس ؟ ان أمامنا في هذا المجال عاملاً نفسياً ذا شأن هو تلك الحظوة العظيمة التي نعم بها الشعر الجاهلي في أذهان النقاد ، وتلك الهالة التي أحاطت به ، وحالت دون اجتراء الناس على طبيعته ، وقواعده ، وطريقته في التعبير ، وربما كان السبب الرئيس ـ كما يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي ـ هو ان النقد العربي ابتلي منذ عهد مبكر بعلماء اللغة الذين كانوا يجلون الشعر الجاهلي اجلالاً عظيماً ، لأنه مصدر علومهم الوحيد تقريباً ، فلم يأبهوا للمعاني الانسانية فيه ، يقول : « والشيء المؤلم حقاً هو ان الشعر قد دخل منذ البداية في باب علوم العربية لأنه كان يدرس لاستخلاص الشواهد النحوية والصرفية واللغوية فوجدت هوة هائلة بين علماء العربية ، وبين علماء الثقافة الانسانية »[1] . على ان الشعر الجاهلي انما اكتسب هذا الاجلال العظيم في أذهان النقاد ايضاً ، لأنه يمثل النشأة الأولى ، فهذا الشعر هو رمز ذواتهم وحضارتهم ، واي مساس به هو مساس بالحضارة نفسها، يقول الدكتور مصطفى ناصف : «نشأ الأدب العربي من الأدب الجاهلي، ونمت الشجرة وترعرعت لكن جذورها ثابتة في تربة الأدب الجاهلي، ان الأدب العربي ينبع من الأدب الجاهلي، ويصب احياناً في الأدب الجاهلي ايضاً ، اننا لا ننكر ان الأدب العربي تطور كما تتطور الكائنات الحية في مراحل عمرها المتنوعة ، ولكن بعض علماء التحليل النفسي يقولون : ان الطفولة

---

(١) الكتاب الذهبي للمهرجان الألفي : ص ١١٣

الأولى تؤلف جزءاً جوهرياً من شخصية الإنسان ، فتجارب السنين الأولى تشكل حياة الفرد المقبلة كلها ، قد يعرف ذلك الفرد وربما لا يعرفه ، ولكن الحقيقة الثابتة ان الأدب العربي تأثر تأثراً بليغاً بالأدب الجاهلي »[1] وليس يعنينا هنا تأثر الأدب العربي بالأدب الجاهلي ، فربما كان ذلك أمراً طبيعياً مسلماً به ، ولكن المعضلة هي تأثر النقد العربي الذي راح يستنبط قواعده من ذلك الأدب ، ويضفي عليها من الاجلال ما يجعل كل محاولة لتطويرها عبثاً باطلاً ، فقد استلهم في نظراته ، وآرائه ، واحكامه ، خواطر اولئك الذين صاروا سدنة الشعر من اعلام الشعر الجاهلي ، ومضى يحض عليها الشعراء ويزينها لهم ، وهكذا حبطت كل محاولات التجديد التي أرادت تحطيم هذه الوثنية الأدبية . يقول الدكتور مصطفى ناصف ايضاً : « وليس منا من لا يذكر فكرة عمود الشعر ، فقد كان عمود الشعر عندهم يشبه عمود الدين ، والحياد عنده بدعة من البدع ، او ضلال ينبغي ان يتناول بالكراهة التي تبلغ احياناً حد التحريم »[2]

ولا ريب ان الباحث يستطيع ان ينعم النظر طويلاً في الاثر الذي خلفه النقاد حين اتخذوا من الشعر الجاهلي وثناً فنياً قصروا حركة الفكر والفن عليه ، بحيث اصبحت غايتهم الاولى تقرير احكامه على نحو صارم ينبغي ان يحتذى او يحاكى في كل آن ، فلم يعد الغرض من النقد كما يقول احمد ضيف : (تقويم حركة العقول والافكار ، بل شرح الشعر العربي ، وتقرير طريقة الشعر الجاهلي لتكون نموذجاً ومنهجاً للشعراء . . . فتمكنت الطريقة العربية القديمة ، وطريقة الخيال والتصور عند العرب من الاستيلاء على افكار الشعراء والكتاب)[3] .

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم : منشورات الجامعة الليبية ـ كلية الآداب . ص ٤١ ـ ٤٢ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢ .

(٣) احمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٢١ ـ ص ١٥٨

أجل لقد تمكنت طريقة الخيال القديمة من الشعراء ، فلم تفلح أية محاولة في اضفاء عنصر جديد على هذه الطريقة التي كبل بها النقاد عقول الشعراء ، وافكارهم واخيلتهم ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : (فقد ظل الشعراء يصطنعون لغة الاطلال ، ويبكون الديار ، ويذكرون منازل الاحبة ، بعد انقضاء العصر الجاهلي وظل الشعراء ينتقلون من موضوع الى موضوع في القصيدة على نحو قريب او بعيد من الادب الجاهلي ، ولكنه ليس مختلفاً عنه اختلافاً اصلياً بأية حال ، وظلت المادة التي يصنع منها الشعراء خيالهم متشابهة ، او كالمتشابهة ، فالشمس ، والنجوم ، والجبال ، والوديان ، وانماط الشجر ، والنبات ، والظباء ، والابقار ، والثور ، والخيام والنؤى ، والاثافي ، والناقة والفرس ، والبحر والسفن ، كل اولئك وغيره كثير ، ظل مادة تفكير ادباء العربية عصوراً طوالاً ، وقد ارسى شعراء العصر الجاهلي دعائم هذه المادة الفكرية والخيالية)[1] .

من المسلم به اذن ذلك الاثر الطاغي الذي طبع به الشعر الجاهلي الشعر العربي ، واذا تأملنا في طبيعة الشعر الجاهلي ، وما ينطوي عليه من طابع حسي ، جزئي ، ظاهري ، لا يأبه غالباً للفكر الانساني ، ولا يحاول النفاذ الى جوهر الظواهر المرئية ، ادركنا كيف انس النقاد العرب بآراء افلاطون ، واخلدوا الى مفهومه في طبيعة المحاكاة وكان ذلك كله وراء جفاف النقد ، وجموده على طريقة واحدة هي الطريقة الجاهلية في فهم الشعر : (فكان النقد الادبي عند العرب فهم الشعر ، وتأويله على الطريقة القديمة التي جعلت الشعر الجاهلي نموذجاً لها ، فلم يكن له من القوة ما يمكنه من تغيير سير الافكار ، ولا من تقويم حركة العقول)[2] .

---

(١) قراءة ثانية : ص ٤٣ .

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب : ص ١٦١

وطبيعي ان هذه النظرة النقدية الجامدة ، لا بد ان تفضي الى مشكلة تتجلى في التناقص القائم بين حض النقاد للشعراء على محاكاة النموذج الجاهلي ، ثم اتهامهم بالتقليد ان هم فعلوا ذلك ، وينبغي ان نذكر ايضاً ان النقاد القدامى احجموا تماماً عن الاصغاء الى الشعر المحدث مهما بلغ حظه من الابداع ، وتروى في ذلك حكايات طريفة من مثل قول ابي عمرو بن العلاء حين اعجبه بعض شعر جرير : (لقد احسن هذا المولد حتى هممت ان آمر صبياننا بروايته)[1] . (قال الاصمعي وجلست اليه (أي الى ابي عمرو) ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت اسلامي ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا اليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم ، ليس النمط واحداً ، ترى قطعة ديباج ، وقطعة مسيح)[2] ويقول الدكتور شوقي ضيف موضحاً علة هذه الاحكام : (وانما جاءتهم هذه العصبية من وظيفتهم ، فقد كانوا يعدون انفسهم حماة اللغة ، والحرسة على تراثها ، ولم يكن يهمهم من الشعر الا المثل والشاهد في دراستهم . . . وقد جعلتهم عنايتهم بالشاهد والمثل في ابحاثهم يقفون اكثر مما ينبغي عند المعاني الجزئية ، بل كانوا يفاضلون احياناً بينهم على أساس هذه الجزئيات / . ولا نبالغ اذا قلنا ان كل بحث جزئي في النقد العربي مرجعه هذه النظرة من اللغويين فهم الذين جعلوا البيت وحدة النقد ، واتخذوا المعنى المحدود اصلاً للتقدير ، وقاعدة للتقويم)[3] .

كان أثر النقاد بالغاً اذن في تطور الادب العربي ، حين زعموا ان الفضل

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، الطبعة الثالثة القاهرة ، ١٩٦٣ . ص ١/ ٩٠ .

(٢) المصدر نفسه : ١/ص ٩٠ - ٩١ .

(٣) الدكتور شوقي ضيف : النقد (سلسلة فنون الادب العربي) ودار المعارف الطبعة الثالثة ١٩٧٤ . - ص ٤٠ - ٤١ .

كله في الشعر الجاهلي ، ثم نظروا فيه بعد ذلك نظرة لغوية جزئية اغفلت كونه فناً خاضعاً للتطور ، واقتصرت على الملاحظة العابرة ، فلم يخطر ببالهم ان يضعوا للشعر مذهباً شاملاً يسهم في تخليصه من اغلال الشكل ، ويوجهه الى ما في الشعر من غاية انسانية ، ومظهر فكري ، فكأن الشعر هو الذي صاغ مبادىء النقد ، في حين ان النقد هو الذي كان ينبغي ان يصوغ مبادىء الشعر ، ويخيل للمرء ان اجلال النقاد للشعر الجاهلي كان يمكن ان يحضهم على محاولة تطويره ، واضفاء الطابع الانساني عليه ، عوضا من ان يقفوا على رسومه ، ويجعلوا منه طللاً ينبغي للشعراء ان يعرجوا عليه كلما عن لهم خاطر الشعر[1] - ولا ريب ان هذا كله لا يعني الغض من قيمة الشعر الجاهلي ، فالشعر الجاهلي هو روح الشعر العربي ، وهو الذي صاغ رؤى الشعراء ، واحلامهم ، وتجاربهم ، ورموزهم ، وثقافتهم ، ولكنه يعني انه اذا كان هذا الشعر يمثل حضارة العرب في حقبة من حقب التاريخ ، فمن الجلي انه ينبغي ان يخضع لقانون التطور الحضاري فيمثل هذه الحضارة في مظهرها الجديد الذي نسجته ثقافات جديدة ، غير ان النقاد - فيما يلوح - شعروا بخوف غامض من ضياع هذا المظهر الحضاري في خضم الفكر الوافد ، فغالوا في التشبث - بوعي أو بغير وعي - بالنمط الحرفي لما أثر من الشعر الجاهلي ، حتى انهم لم يتورعوا عن تحريم كل عاطفة او ثقافة لا تنطوي في اهاب هذا الشعر ، اذ كانوا يرون في ذلك جحوداً عظيماً ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : (ان التعبير الشخصي عن العاطفة عندهم كان كالمروق من سلطان النظام ، وكان النظام في رأيهم - احياناً على الاقل - لا يستقيم مع اعطاء الفرصة لكل شاعر كي يعبر عن نفسه دون تقييد او تحديد ، فالعاطفة الشخصية خطر على الولاء لنقاء الادب العربي ونظامه ، او تقاليده كما يقال هذه

---

(١) انظر ايضاً : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ١٦٢ - ١٦٤ - ١٦٦ - ١٦٧ وقراءة ثانية : ص ١١ ، ؟ظ ، ٤١ ، ٤٤

الايام . . . وكما انكرت العاطفة الشخصية ، انكروا الثقافة التي لا تصبح جزءاً من دم الادب العربي في ماضيه وحياته الطويلة)[٢] على هذا النحو الصارم مضى النقاد يحبطون كل امل في خلاص الشعر من اسر الجمود ، وسطوة التشبيه ، وانى للشعر العربي ان يتطور تطوراً روحياً انسانياً اذا كان الشعر الجاهلي هو المثل الذي ينبغي الا يحيد عنه المرء ، فاذا فعل فهو مارق ، وان لم يفعل فهو مقلد اما حظه من الابداع فهو ضعيف على كل حال : (ما كان من حسن فقد سبقوا اليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم) ولسنا ندري ما هو المجال الذي يريد ابو عمرو بن العلاء للشعراء ان يتحركوا فيه اذا كان قد أغلق امامهم كل سبيل الا سبيل التقليد او القبح ؟

وهكذا كان اجلال الشعر الجاهلي عاملاً هاماً في عجز النقاد عن ادراك بعض ما ذهب اليه ارسطو من أمر المحاكاة ، فظلوا يعتقدون ان ما وصل اليه ذلك الشعر هو الانموذج الاعلى ، وان ما يتردد فيه من معان وصور هو مجلى الابداع الوحيد ، ولا سيما فيما يتعلق بفن التشبيه الذي فسروا به المحاكاة ، فكأنهم كانوا يصوغون بذلك مبادىء النقد العربي صياغة نهائية لا سبيل الى تأثرها بتجارب الامم ، ولا سبيل الى استشرافها افقاً آخر من آفاق الشعر الانساني .

جـ - ربط الشعر بالفنون النفعية :

ثمة عامل آخر وجه اذهان النقاد الى مفهوم افلاطون ، وحال دون ادراكهم لمفهوم ارسطو ، وهو العلاقة بين الشعر والفنون ، ذلك ان ارسطو ذهب - كما رأينا - الى ان الفنون جميعاً انما تحاكي جوهر الاشياء ، وان اختلفت

---

(٢) قراءة ثانية : ص ١٣ .

وسائلها وان الشعر شأنه شأن التصوير ، والرقص ، والموسيقا [1] ، ولكن لأمر ما استقر في ذهن النقاد ان الشعر قرين التصوير ، وغاب عنهم انه قرين الموسيقا ، وقد يرجع ذلك الى اجلالهم لفن التصوير في الشعر الجاهلي، او الى غموض الصلة بين الشعر والموسيقا في أذهانهم، ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال ان البيئة هي التي اسهمت في غموض هذه الصلة يقول : (كانت صلة الشعر بالرقص او الموسيقا بعيدة عن الاستقرار في اذهانهم[2]، ومهما يكن ، فلقد مضى النقاد يتكلمون على التصوير من خلال فنون النسج ، والنقش ، والصياغة ، والنجارة ، وهي كلها فنون مرئية ، فقالوا : هوذا القصد من ربط الشعر بالفنون، وغاب عنهم ربطه بالموسيقا التي تتسرب بايحائها الى الشعور بينما يفتن التصوير مجال العين المرئي ولا سيما اذا اقترن بالمادة المشكلة في مثل الخاتم ، والثوب وحقاً ان الحس الجمالي ربما فتن بخاتم احكمت صياغته ، او احكم تصويره، بيد ان هذه الفتنة انما ترجع غالباً الى الحس فاما فتنة الموسيقا فترجع الى القلب ، وهكذا فان مقارنة الشعر بالنقش مثلاً قد أفضت فيما يلوح الى ايثار اللفظ على المعنى ، لان براعة النقش لا تشترط غالباً جودة الخشب ، مثلما لا يشترط النقاد في براعة التشبيه جودة المعنى ، ولا ريب ان مشكلة اللفظ والمعنى التي ملأت دنيا النقد ، كانت متأثرة على نحو ما بهذه المقارنة القديمة بين الشعر والتصوير في النسج والنقش على وجه الخصوص ، فقد انصرف النقد الى افتراض ان التصوير انما يظهر في اللفظ (الشكل) دون المعنى ، وشيئاً فشيئاً أصبح اللفظ مناط الجهد ، ومجلى الفن ، وربما كانت علة ذلك ان النقاد يتصورون اصلاً ان الشعر فن يرجع الى اللغة لا الى الانسان ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : (ان النقاد يعزفون ـ ادركوا ذلك ام لم يدركوه ـ عن ان

---

(١) كتاب الشعر : ص ٢٨ .

(٢) النقد الادبي الحديث : ص ١٦٥

يتصوروا الشعر نتاج عبقرية الانسان الشعر نتاج عبقرية في اللغة وطالما احالت كتابات النقاد المعترف بمكانتهم البراعة الخيالية والعاطفية الى ما يشبه المضمونات اللغوية)[1] .

والحق اننا لا نكاد نعثر على ناقد لم يولع بعقد الصلة بين فن الشعر ، وفن التصوير ، او النسج ، او النقش او الصياغة ، ولعل الجاحظ هو الذي شغل النقاد بهذه الصلة ، منذ ان سخر من ابي عمرو الشيباني لثنائه على بيتين غلب فيهما المعنى على الفن ، فذهب الى ان الشعر (صناعة (صياغة) وضرب من النسج ، وجنس من التصوير)[2] ، وربما كان الجاحظ يشير بهذه العبارة الى تغليب اللفظ على المعنى حقاً ، ولكن الدكتور شوقي ضيف يرجح انه انما يريد هنا الاسلوب وليس رصف الالفاظ ، لانه ذكر التصوير وما ينطوي عليه من اخيلة[3] ، والذي يعنينا هنا هو ربط الشعر بالنسج والتصوير على نحو أصبح فيما بعد حجة النقاد على اختلاف مذاهبهم ، فلم يلبث قدامة ايضاً ان قال : ان (المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من انه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة) [4] ، وجاء «ابن طباطبا» فاضاف الى فن النسيج والنجارة والصياغة فن النقش ونظم الجواهر ، فقال في معرض وصفه لما ينبغي ان

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف الصورة الادبية ، مكتبة مصر دون تاريخ ص ١٠٧ ـ ١٠٨

(٢) الجاحظ : الحيوان تحقيق عبد السلام هارون ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩ ـ ص ٣/ ١٣٢ .

(٣) الدكتور الدكتور شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف الطبعة الثالثة ١٩٧٦ ـ ص ٥٢ .

(٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الاولى ، دون تاريخ . ص ١٣ .

يكون عليه الشاعر المجيد : (ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه باحسن التفويف ، ويسديه ، وينيره ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الاصباغ في احسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق)[1] .

اما ابن سنان الخفاجي ، فقد اضفى على هذه المقارنة صبغة فلسفية ، وقصرها على فن النجارة اذ قال في معرض كلامه على صناعة الكلام: (ان كل صناعة من الصناعات فلكها لها بخمسة اشياء على ما ذكره الحكماء : الموضوع وهو الخشب في صناعة النجارة ، والصانع وهو النجار والصورة وهي كالتربيع المخصوص ان كان المصنوع كرسياً ، والالة مثل الميشار والقدوم وما يجري مجراهما ، والغرض وهو ان يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه)[2] .

وأفاض عبد القاهر الجرجاني في ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة والنقش ، ولكنه نبه على ان ذلك انما يرجع الى المعنى لا الى اللفظ ، بل انه قرن بين نظريته في النظم ، وبين فنون النسج ، والصياغة ، والبناء ، والوشي . فقال في موضع : (اذا كنت تعلم انهم استعاروا النسج والوشي والنقش والصياغه لنفس ما استعاروا له النظم وكان لا يشك في ان ذلك كله تشبيه وتمثيل يرجع الى أمور واوصاف تتعلق بالمعاني دون الالفاظ ، فمن حقك ان تعلم ان سبيل النظم ذلك السبيل)[3] وفي موضع آخر : (وانما سبيل هذه المعاني سبيل الاصباغ التي

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر تحقيق : الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦ . ص ٥ - ٦

(٢) سر الفصاحة : ص ٨٥

(٣) دلائل الاعجاز : ص ٤٣ .

تعمل منها الصور والنقوش)[1] وفي موضع ثالث : (ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم او سوار ، فكما ان محالاً اذا انت اردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة او الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة كذلك محال اذا اردت ان تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ان تنظر في مجرد معناه)[2] .

واضح اذن ان النقد العربي انصرف تماماً الى مقارنة الشعر بالتصوير ، ويلاحظ انهم لم يكونوا يريدون بالتصوير فنون الرسم والنحت ، وانما يريدون تلك الفنون العملية النفعية القائمة على الزخرفة والوشي والتجانس بين الاشكال والالوان والرسم على نحو يكون فيه للبصر المقام الاول ، وسواء اكان النقد خاضعاً في ذلك للشعر ام موجهاً له ، فقد أفضى ذلك الى جمود الشعر حول المفهوم الحسي المرئي للمحاكاة . وربما قيل ان علاقة الشعر بالتصوير لا تفضي بالضرورة الى المفهوم الحسي الذي يقصر الخيال على الصنعة الزخرفية ، وهنا ينبغي ان نذكر ان معظم ما دار في كلام النقاد حول التصوير والتخييل انما يرجع الى مفهوم التشبيه ، فالتشبيه عندهم هو روح الشعر ولعل ذلك يقتضي الكلام على مفهوم المحاكاة عند النقاد .

---

(١) دلائل الاعجاز : ص ٧٠

(٢) المصدر نفسه : ص ١٩٦ ـ ١٩٧ .

الفصل الثاني

المحاكاة عند النقاد

١ ـ مفهوم المحاكاة عند النقاد :

أ ـ المحاكاة والتشبيه :

لعل في مقدور المرء ان يطمئن الى أمر واضح هو ان النقاد العرب لم يفهموا من المحاكاة غير التشبيه ، وربما كان اجلال الشعر الجاهلي ايضاً هو الدافع الخفي الى ذلك ، فيلوح ان النقاد الذين افترضوا دائماً ان هذا الشعر انما بلغ ذروة التطور ، لم يكونوا يتصورون وجود مفهوم آخر للشعر لم يعرفه شعراء الجاهلية ، فلما عرفوا شيئاً من أمر المحاكاة قالوا : هي التشبيه ومضوا يفسرون المحاكاة بالتشبيه ويخلطون بين ما يمكن ان يوحيه كل منهما ، وقد رأينا كيف وقع هذا الخلط في كلام ابن سينا وابن رشد على الرغم من انهما كانا بسبيل شرح كلام ارسطو الذي يصرح ان سبيل المحاكاة هو سبيل الفعل الذي يمكن ان يكون ، وليس سبيل الشيء الذي هو كائن على نحو ما يقع في التشبيه ، واذا كان هذا شأن الفلاسفة ، فالنقاد اولى بذلك ، ولقد استقر في اذهان النقاد هذا التفسير حتى غدا عاملاً جوهرياً في اعتبار التشبيه جوهر الفن الشعري ، على الرغم مما قد يفضي اليه ذلك من جمود شكلي يقضي على طلاقة الخيال ، ويربطه بالحس . بل ان مصطلح «التخييل» ايضاً الذي كان يمكن ان يطور قليلاً في مفهوم التشبيه ، لم يلبث ان خضع لتأويلات جعلته ضرباً من التشبيه ، حقاً ان معنى التخييل كان يقصد به احياناً ما هو ابعد من التشبيه ، ولكنه لم ينفصل عنه غالباً لانه هو ايضاً

قرين المحاكاة ، فالزمخشري مثلاً رأي في باب التخييل مخرجاً لطيفاً لمشكلة الآيات الكريمة التي يوهم ظاهرها التشبيه فقال : انها ليست حقيقة ، وليست مجازاً ، وانما هي تمثيل ، اوتصوير ، او تخييل حسي ، نحو قوله تعالى : (وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم واشهدهم على انفسهم الست بربكم قالوا بلى شهدنا) قال الزمخشري : (ومعنى ذلك انه نصب لهم الادلة على ربوبيته ووحدانيته ، وشهدت بها عقولهم ، وبصائرهم ، التي ركبها فيهم ، وجعلها مخيرة بين الضلالة والهدى)[1] ويرى الدكتور مصطفى ناصف ان صعوبة وجود جدى المجاز في بعض الآيات هي التي قادت الزمخشري الى تعبير التخييل الذي يجرد ما في ظاهر الآيات من تجسيم مادي ، ويردها الى معنى عقلي[2] . وهكذا فالتخييل اذن هو تصوير حسي لمعنى ذهني ، ولكن هذا المعنى لم يسلم به دائماً عند النقاد ، ويبدو انه ظل غامضاً على الدوام ، فيرى الدكتور شكري عياد ان كلمة التخييل عند عبد القاهر مثلاً تتنازعها ثلاثة معان : (معنى منطقي كلامي ، ومعنى فني شبيه بمعنى المحاكاة ، ومعنى بياني متأثر بتقسيم ابن سينا لانواع التخييل الى (تشبيه ، واستعارة ، وتركيب منهما)[3] .

والحق اننا لا نجد صعوبة في التماس الادلة على تفسير المحاكاة بالتشبيه ، فـ «متى» منذ الصفحة الاولى في ترجمته لكتاب ارسطو ، يورد لفظي التشبيه والمحاكاة على انهما مترادفان : (وكما ان الناس قد يشبهون بالوان ، واشكال كثيراً ، ويحاكون ذلك من حيث ان بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها ، وبعضهم بالعادات ، وقوم آخر منهم بالاصوات ، وكذلك الصناعات التي

(١) انظر : كتاب الشعر ص ٢٦٢ .

(٢) الصورة الادبية : ص ٨٨

(٣) كتاب الشعر : ص ٢٥٨ .

وصفنا ، وجميعها يأتي بالتشبيه والحكاية)[1] . اما قدامة فيظهر في كتابه انه يعتبر المحاكاة وصفاً ـ والوصف في النهاية تشبيه ـ يقول في «نعت الوصف» : (الوصف انما هو ذكر الشيء كما فيه من الاحوال والهيئات ، ولما كان اكثر وصف الشعراء انما يقع على الاشياء المركبة من ضروب المعاني كان احسنهم من اتى في شعره باكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه ، واولاها ، حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته)[2] . وظاهر ان قدامة لا يقتصر على جعل الوصف محاكاة للمعاني التي يتألف منها الشيء الموصوف فحسب ، وانما يجعله محاكاة حسية ايضاً ، لان الشاعر اذا اراد ان يصف شيئاً فينبغي ان (يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته) وهذه صلة واضحة بين المحاكاة ، والتمثيل الحسي ، تمثل جوهر ما استقر عليه النقاد فيما بعد ، الذين تخلوا شيئاً فشيئاً عن مصطلح المحاكاة مؤثرين عليه مصطلح التشبيه ، يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : (وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة انها مرادفة للمجاز ، اي التشبيه ، والاستعارة ، والكناية)[3] ويقول الدكتور مصطفى ناصف : (نلاحظ ان المحاكاة كادت تستحيل الى التشبيه ، وحيثما عطفت عليه فعطف لا تستبين في مساقه اية مغايرة حقيقة ، ولم يكن هذا الالتباس الا تعبيراً عن مكان التشبيه في البيان العربي ونقده ، ومن ثم خيل اليهم ان المحاكاة والتشبيه يتقاربان)[4] .

اما عبد القاهر فالتشبيه عنده هو المعنى الكامن في مختلف المصطلحات التي يوردها ، مثل التمثيل ، والتخييل ، والتأول ، والقياس ، كما يظهر في شرحه

(١) المصدر نفسه : ص ٢٩ .

(٢) نقد الشعر : ص ١١٨

(٣) النقد الادبي الحديث : ص ١٦٢

(٤) الصورة الادبية : ص ١١٩

لهذا البيت الذي جعله مثلاً للتمثيل :

وكأن النجوم بين دجاه   سنن لاح بينهن ابتداع

قال : (وذلك ان تشبيه السنن بالنجوم تمثيل ، والشبه عقلي ، وكذلك تشبيه خلافها من البدعة والضلالة بالظلمة ثم انه عكس فشبه النجوم بالسنن كما فعل فيا مضى من المشاهدات . . . وانما يقصد بالتشبيه في هذا الضرب ما تقدم من الاحكام المتأولة من طريق المقتضى ، فلما كانت الضلالة والبدعة وكل ما هو جهل تجعل صاحبها في حكم من يمشي في الظلمة ، فلا يهتدي الى الطريق ، ولا يفصل الشيء من غيره ، حتى يتردى في مهواة ، ويعثر على عدو قاتل ، وآفة مهلكة ، لزم من ذلك ان تشبه بالظلمة ، ولزم على عكس ذلك ان تشبه السنة ، والهدى ، والشريعة وكل ما هو علم بالنور ، واذا كان الامر كذلك علمت ان طريقة العكس لا تجيء في التمثيل على حدها في التشبيه الصريح وانها اذا سلكت فيه كان مبنياً على ضرب من التأول ، والتخيل يخرج عن الظاهر خروجاً ، ويبعد عنه بعداً شديداً . . . فصار تشبيه النجوم بين الدجى ، بالسنن بين الابتداع على قياس تشبيههم النجوم في الظلام ، ببياض الشيب في سواد الشباب)[1] ، واذا كان معنى التخييل الذي استعمله عبد القاهر عوضاً من المحاكاة يرجع ايضاً الى معنى التشبيه في صورة من صوره ، فذلك ينم على ملازمة معنى المحاكاة لمعنى التشبيه عند عبد القاهر .

واذا كان حازم القرطاجني قد اعتبر دائماً ممثلاً للفكر اليوناني في النقد العربي أفضل تمثيل فانه لم ينج ايضاً من هذا اللبس ، فلا يكاد المرء يقلب في «منهاجه» حتى يقع على قوله في معرض كلامه على التناسب بين المعاني : (وما

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، مطبعة المنار ، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٢٥ ص ١٩٦ - ١٩٨

جعل فيه احد المتناسبين على هذه الصفة مثالاً للآخر ، ومحاكياً له ، فهو تشبيه)[1] . على اننا لسنا بحاجة الى الاستنباط ، فحازم يقرر صراحة ما نحن بسبيل تقريره ، يقول : (وتنقسم المحاكاة ايضاً من جهة ما تكون مترددة على السن الشعراء قديماً بها العهد ، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد قسمين : فالقسم الاول هو التشبيه المتداول بين الناس ، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه : انه مخترع ، وهذا اشد تحريكاً للنفوس اذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين)[2] ، وواضح هنا ان حازماً يستخدم المحاكاة والتشبيه والتخييل وكأنها اسماء لمسمى واحد ، ولا سيما انه لا يلبث ان يقول: (والتخاييل في المعاني : منها محاكيات تقع في أمور من جهة ما ترتبت في مكان وحصل لبعضها وضع ونسبة من بعض ، فتحاكى على ما وقعت عليه من ذلك ، ومنها محاكيات تقع في أمور من جهة ما ترتبت في زمان ، ووقع فيه بعضها بنسبة من بعض ، وانتسب شيء منها الى شيء ، فتحاكى ايضاً على ما وقعت عليه من ذلك)[3] . فالتخاييل محاكيات والمحاكيات تشبيهات فكأن التشبيه هو الفلك الذي تدور فيه معاني النقد جميعاً .

ب ـ المحاكاة والزخرفة :

والآن ما الذي جعل للتشبيه هذه القيمة الفريدة ؟ اذا رجعنا الى ما قاله «شبنجلر» من ان جميع المظاهر التي تصدر عن حضارة ما لا بد ان تتشابه في

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ . ص ١٤

(٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ . ص ٩٦

(٣) المصدر نفسه : ص ٩٧

تعبيرها عن روح هذه الحضارة مهما تباينت صورها[1] ، فاننا نستطيع ان نلاحظ صلة فن التشبيه بفن الزخرفة من حيث المظهر على الاقل[2] ، وهو مظهر شكلي ، حقاً ان «كانط» كان يرى الجمال في الشكل ، بيد ان «كانط» كان يبغي تحرير الفن من القيود التي قد تكبل الخيال من خلال فرض مثل معينة ، والمعنى من بين هذه المثل ، لانه قد يفضي ـ اذا قدم على الشكل ـ الى ارتباط الخيال بالتعبير عنه على نحو يحد من حريته ، اما ارتباط الفن بالشكل المحض فهو يشرع له سبل التعبير كيفما شاء له الخيال ان يعبر ، وهكذا فالنقوش ، والزخارف ، والموسيقا هي مجلى الفن المحض[3] ، ولا ريب ان نظرية «كانط» هذه ترجع اصلاً الى قوله : ان الفن لعب ، وان الجمال نقيض المنفعة ، يقول «جويو» : (كان كانط اول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة ، وفكرة الكمال ، حتى لقد بالغ في ذلك فرد الجمال الى النشاط المجرد عن الغرض ، المنزه عن المنفعة ، وارجعه الى نوع من «اللعب الحر» يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل)[4] وكذلك «شيلر» الذي اعاد مفهوم افلاطون فقال : (ان جوهر الفن لعب ، فالفنان لا يتعلق بالحقائق المادية ، بل يبحث عن الظاهر ، ويرضى بالظاهر)[5] ، اما «كروتشه» فهو يقول ايضاً : (قيل ان الانسان لا يكون انساناً حقاً الا متى بدأ يلعب ، اي متى تخلص من العلية الطبيعية الالية وعمل بذهنه ، وان اول لعب الانسان بالفن)[6] .

---

(١) انظر : تدهور الحضارة الغربية : ١/ ١٣ ـ ١٤ حيث ذهب «شبنجلر» الى وجود التشابه بين الرياضيات والموسيقا مثلا

(٢) انظر في ذلك : الصورة الادبية ، ص ٧٠ ـ ٧١

(٣) انظر : النقد الادبي الحديث : ص ٣٠٠ ـ ٣٠٣

(٤) مسائل فلسفة الفن : ص ٢٥

(٥) المصدر نفسه .

(٦) تدهور الحضارة الغربية : ١/ ٣٨٦ بنديتو كروتشه : علم الجمال ترجمة : نزيه الحكيم ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ١٩٦٣ : ١٩٦٣ ص١٠٨ ـ ١٠٩ .

واذا كان كانط قد جعل الجمال متمثلاً في الشكل بغية تحرير الخيال من قيود المعنى ، فان النقد العربي انما جعل الجمال متمثلاً في الشكل ايضاً ، ولكن مع تقييده لا بقيود المعنى فحسب ، بل بقيود الاعراف اللغوية ، والادبية ، والاجتماعية ، أيضاً، فاتفق ان غدا الفن الزخر في مجالاً خصباً حقاًللخيال المبدع الذي سما فوق عالم الاشكال الحية وتغلب عليها جميعاً ، يقول «شبنجلر» (هذا الزخرف تغلب في العالم العربي ، وفي وقت مبكر ، على جميع عروض المشخصات)[٤] ، بينما غدا فن التشبيه مكبلاً باغلال الصنعة على نحو ادى الى جمود الخيال على ما يرسمه النقاد من قيود الفن وما يضعونه من حدود التشبيه ، وطبعاً فان مفهوم المحاكاة هو الذي افضى الى هذه المفارقة المتجلية فيما عرف عن الفن الزخرفي من مثالية ، وما عهد في الفن التشبيهي من حسية ، ذلك ان النقاش لا يحاكي بزخارفه انموذجاً طبيعياً حسياً ، وانما هو يستلهم بخياله المحض انموذجاً مثالياً مجرداً اما الشاعر فقد درج على محاكاة الانموذج الطبيعي الحسي ، وفق ما رسمه له النقاد الذين رأوا غالباً ان عليه ان يعبر عن فنه بصور مرئية ، سواء اكان يريد التعبير عن «شيء حسي» ام «معنى ذهني» فمفهوم محاكاة ما هو كائن هو الذي فرق بين الزخرفة والتشبيه حيث خضع التشبيه لهذا المفهوم فظل مادياً حسياً واضحاً واقترن بالتصوير ، بينما تحرر الزخرف منه فلم يحاك ما هو كائن من الاشياء وانما حاكى ما يمكن ان يكون من «الاشكال» وهكذا اصبح ذا صبغة رمزية تجريدية واقترن بالموسيقا ، وقد يبدو ذلك غريباً بادىء الامر ، ولكن ، هناك من الباحثين من يرى ان الجمال الشكلي الاسلامي (الزخرفي) اقرب الى المذهب الرمزي الغربي ، يقول «حيدربامات» في كتابه «مجالي الاسلام» : (تعد الجهود التي تهدف الى تخليص الفن من وصف الاشياء

---

(٤) تدهور الحضارة الغربية : ١/ ٣٨٦

الخارجية افصاحاً عن اكثر ما يكون امتناعاً على ادراكه في الذهن ، والبحث عن الجمال الشكلي محضا ، والكمال في النطق ، والانسجام في التصوير ، اموراً قريبة من فن الامم الاسلامية بما يثير العجب ، ويبدو فن الجمال الاسلامي في كثير من وجوهه اكثر تفهما في الغرب منذ المذهب الرمزي او الجذري ، فيرى من الغريب ان يكون امثال «ملارمة» او «فاليري» الغربيون اقرب الى الكلاسية الاسلامية من بعض الوجوه ، من كتاب روائيين شرقيين معاصرين كثيرين تأثروا بزولا او موباسان)[1] . وهكذا فالزخرفة هي فن موسيقا الشكل ، بينما التشبيه هو فن تصوير الشكل ، ولا ريب ان أثر العامل الديني ظاهر هنا ، لان ما أثر من تحريم تصوير الاشكال الحية هو الذي افضى بالفن الاسلامي الى المثالية ، والتجريد ، والرمز ، وهي الامور التي حرم منها فن التشبيه ، يقول «بامات» ايضاً : (اعان العامل الديني على منح الفن الاسلامي صبغة روحانية مجردة الى الغاية . . . ومن المحتمل الا تكون صفة التجريد في الفن الاسلامي قد تجلت باحسن مما في الرسم العربي . . . والذي يلوح ان اخيلة جامحة قد تصورت هذه المنحنيات المتشابكة التي تتقاطع ، وتنفك ، وتتواصل بلا حد ، وانها حلمت بهذه المجموعات من الخطوط المستقيمة ، الخالصة ، المتداخلة ، الأفقية المشرقة ، او العمودية الممشوقة . . . ويعرف المتفننون دقيق الصور التي تسوق النفوس الى الاحلام العذبة ، او التأملات الهادئة ، او الصولات الوجدية ، وقد محصت الاشكال الحية حتى غدت اشكالاً هندسية ، فعادت النفس لا تستطيع ان تصنع مقارنات لها بأشكال العالم الطبيعي ، وقد رد الرسم الى الاصل الى شكله المصفى ، الى شكله الذهني ، الى نسق خطي اقرب الى الرياضيات او

---

(١) حيدر بامات : مجالي الاسلام ، ترجمة : عادل زعيتر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ص ٤٤٥ .

الموسيقا مما الى الفنون الماثلة . . . قال بودلير : (أن الرسم العربي اكثر الرسوم مثالية) ، وهو ببساطة قوانينه التي تأمر بفيض الاشكال الزخرفية يكون ايضاً شكلاً من الفن معدوداً احسن ما يعبر عن الفكر الاسلامي ، ومن شأن الفكر الاسلامي دائماً ان يبصر النظام الالهي المطلق الثابت وراء ظواهر العالم الحي المركبة النافرة ، وان يدرك وحدة النفس تحت اشتباك الاحاسيس ، والافكار ، بيد ان هذه الاشكال لا تخاطب العقل وحده ، فمن الممكن ان تحرك الحس ايضاً)[1] . وهكذا فالغريب ان العامل الديني الذي منح الفن الاسلامي صبغة روحانية مجردة ، لم يمنح الشعر هذه الصبغة ومن ثم فقد أتيح لفن الزخرفة من التطور ما حرم منه فن الشعر ، اذ قدر له يكتسب طابع التجريد فيقترب شيئاً فشيئاً من الموسيقا ، ويغدو طليقاً في عالم الشكل الذي يخاطب العقل مثلما يخاطب الحس ويؤاخي الخيال مثلما يؤاخي الشعور وربما كان ذلك هو ما اراده كانط عندما قصر الجمال المحض على الشكل المحض ، فالشكل الذي يصوغه خيال جامح ، هو خير من خيال يصوغه الشكل على نحو ما نرى في فن التشبيه ، ولا سيما بالنظر الى ما وضعه له النقاد من قيود ، فما هي طبيعة هذه القيود ؟

٢ ـ طبيعة المحاكاة عند النقاد :

أ ـ المحاكاة بين الحس والذهن :

اجمع النقاد ، اوكادوا ، على ان التشبيه ينبغي ان يتعلق بالمرئى ، دون ان يشيروا الى ان هذا المرئى ينبغي ان ينطوي على ايحاء خيالي ، ودون ان يتصوروا ـ الا لماماً ـ ان الشاعر قد يتخذ من التصوير المرئي سبباً الى عالم معنوي ، فلا

---

(١) المصدر نفسه : ص ٤٠٨ ، ٤١٠ ، ٤١٢

يكون الحس غاية في ذاته ، وانما يكون وسيلة للتعبير عما كمن في ذهن الشاعر من معان ، او اختلج في نفسه من مشاعر ، ويبدو ان اصرار النقاد على الطابع الحسي ناجم من نظرتهم الى التشبيه وكأنه محاكاة لعناصر الطبيعة ، وتأليف بينها على سبيل الجمع الذي يلاحظ وجه الشبه بين هذه العناصر ، وها هوذا قدامة يبادر فيقول - كما رأينا - ان احسن الشعراء : (من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه ، واولاها ، حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته)[٢] وواضح ان على الشاعر عند قدامة ان يعمد الى اظهر ما في الموصوف فيحاكيه محاكاة محسوسة ، والوصف عنده (ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات)[١] ، فهو اذن ينصب على « الشيء » اما ذكر « المعاني » فينبغي الا يضللنا ، لانه يريد المعاني التي ركب منها الشيء الموصوف لا المعاني الذهنية ، والحق انه لو انتبه الى ان المحاكاة يمكن ان تنصرف الى المعاني ايضاً لكان قد وفق الى مبدأ جوهري لا بأس من اشتراط الحسية معه ، لان المعنى الذي اجيد تصويره للحس هو غاية من غايات الشعر ، ولعل هذا المبدأ هو الذي عبر عنه ابو تمام في شعره وكان سبباً في الخصام النقدي الذي ثار حول شعره .

وينص ابن طباطبا على ان العرب انما اودعت في تشبيهها ما ادركته حواسها مما احاط بها من مظاهر الطبيعة ، فكأنه يقرر ان فن التشبيه كان مرآة الحياة العربية في اعماق الصحراء ، وينم كلامه على ان ما اشترطه النقاد من حسية التشبيه انما هو ارث جاهلي عريق ، وحقاً فقد أشار ايضاً الى ان العرب استلهمت من تجاربها وطبائعها ، ومشاعرها ، ما ملأت به دنيا الشعر ، وليس ثمة من ينكر ان الشعر الجاهلي صورة صادقة للذات العربية ، بيد انه اكد مع ذلك ان

---

(٢) نقد الشعر : ص ١١٨ .

(١) نقد الشعر : ص ١١٨

سبيل العرب الى التصوير والتعبير كان سبيل المجاز الحسي : (واعلم ان العرب اودعت اشعارها من الاوصاف والتشبيهات ، والحكم ، ما احاطت به معرفتها ، وادركه عيانها ، ومرت به تجاربها ، وهم أهل وبرصحونهم البوادي ، وسقوفهم السماء ، فليست تعدو اوصافهم ما رأوه منها وفيها . . . فتضمنت اشعارها من التشبيهات ما ادركه من ذلك عيانها ، وحسها ، الى ما في طبائعها وانفسها من محمود الاخلاق ومذمومها . . . فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً)[1] ، اذن فالاوصاف لا تعدو ما هو مرئى ، والشيء انما يشبه بمثله ، ولعل ذلك ما جعل ابن سينا يصرح بأن العرب تحاكى الاشياء (الذوات) ، وهذا المرئى (من شتاء وربيع ، وصيف ، وخريف ، من ماء ، وهواء ونار ، وجبل ، ونبات ، وحيوان وجماد وناطق ، وصامت ، ومتحرك ، وساكن ، وكل متولد من وقت نشوئه ، وفي حال نموه الى حال انتهائه)[2] . ويلوح ان المزاج العربي الفطري كان يتأبىٰ على النزوع الفلسفي ، فلم يشأ ان يضفي على ما يراه اي معنى خارجي ، واقتصر على تصوير ما يراه تصويراً صادقاً دقيقاً لا علاقة له بذاته غالباً ، وجعل معيار الفن ان يأتي الشاعر بملاحظة جزئية تنم على وجه الشبه بين شيئين من خلال طابع مرئي يظهر ما كان غامضاً ، ولما كان امر هذا الضرب من المحاكاة الى نفاد ، من حيث تعلقه بمظاهر الحياة المرئية المحدودة ، فقد اضطر الشعراء ، والنقاد الى الانصراف عن العناية بالمعنى (الجوهر) الى العناية باللفظ (الشكل) لئلا يقعوا في التكرار ، ومن ثم فقد أفضى الولع بالتصوير المرئي الى الولع بالتعبير اللفظي ، حتى نجم من قال : ان المعاني مطروحة في الطريق وان الشأن كله في الصياغة[3] فاذا لاحظنا ان بعض النقاد قد

---

(١) عيار الشعر : ص ١٠ - ١١

(٢) المصدر نفسه : ص ١٠ .

(٣) الجاحظ ، انظر : الحيوان ٣/ ١٣٢

ذهب الى ان منزلة اللفظ من المعنى ، بمنزلة الجسد من الروح [1] ، ادركنا كيف كان تغليب اللفظ على المعنى انما هو في بعض معانيه تغليب المادة على الروح ، والمرئي على غير المرئي على نحو يجعل من الشعر ضرباً من التعبير الحسي عن المظهر الحسي .

اجل لم يمنع النقاد من محاكاة المعنى الخفى - غير المرئي - بيد انهم ما انفكوا يشترطون ان تكون هذه المحاكاة حسية ، فقيد الحس كفيل بلجم جموح التطور بعيداً عن التقليد الجاهلي ، لانه قيد منظور يمكن جعله معياراً واضحاً ، اما النزوع الى المعنى الخفي فأمر قد يتأبى على هذا التقليد ، ولننظر في قول ابن سنان : (والاصل في حسن التشبيه ان يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد ، بالظاهر المحسوس المعتاد ، فيكون حسن هذا لاجل ايضاح المعنى وبيان المراد ، او يمثل الشيء بما هو اعظم واحسن وابلغ منه فيكون حسن ذلك لاجل الغلو والمبالغة)[2] .

اذن ، ليس ينبغي ان يكون التشبيه محسوساً فحسب ، وانما ان يكون معتاداً ايضاً ، ويبدو انهم اجازوا ان ينهل الشاعر من منهل المعاني الخفية ، شريطة ان يجلوها في مظهر محسوس مألوف ، وكأن «ابن سنان» كان يشعر ان هذا المبدأ ليس مسلما به على الدوام ، لانه اورد حجة من اعترض متسائلاً عما يقوله النقاد في مثل قوله تعالى : (انها شجرة تخرج في اصل الجحيم ، طلعها كأنه رؤوس الشياطين) ذلك ان هذه الآية الكريمة تنقص قول من ذهب الى اشتراط تعلق التشبيه بالمنظور ، لان كلا من شجرة الزقوم ، ورؤوس الشياطين غير منظور ، غير ان ابن سنان لم يشأ ان يخفف من غلوائه فمضى يقول : ان هذين

---

(١) ابن طباطبا : انظر عيار الشعر ص ١١

(٢) سر الفصاحة : ص ٢٣٥

الامرين وان كانا غير منظورين ، فقد استقرا في نفوس النـاس حتـى اصبحـا كذلك ، مثلما هو شأن الحور ايضاً ، فقد درج الناس على تشبيه الحسان بهن ، وان كن غير مرئيات ، واذ شعر ابن سنان ان هذا التعليل قد لا يكون مرضياً تماماً ، فقد ختم نقاشه لهذه المسألة بما ينم على تبرمه بهذا الاعتراض القوى : (وقد قيل في بعض التفاسير : ان الشياطين هنا الحيات ، وعلى هذا القول يسقط السؤ ال لان الحيات مشاهدة)[1] وواضح ان الخفاجي لجأ الى هذا التفسير الأخير لينجو مما تورط فيه من اشتراط تمثيل الغائب بالمنظور والمعنوي بالحسي على سبيل الالزام ، وفي عبارته الاخيرة التي اسقط بها السؤ ال لان الحيات مشاهدة ، ما يشير الى الحرج الذي شعـر به وهو يدفع حجة المعترض ، وكأنه قد ظفر بما ينجيه من اللوم . والحق ان موقف الخفاجي في هذه المسألة يعبر عن موقف النقاد الذين غفلوا عن ان يستلهموا من القرآن الكريم ما يطورون به مبادىء النقد ، وقد كان لهم في ذلك متسع لو عقدوا العزم عليه ، ولا مراء في ان الآية الكريمة السابقة تفقد قدراً عظيماً من إيحائها الخيالي لو ان عناصرها كانت مرئية حقاً ، لان ما تثيره هذه الآية من الهول انما ينبع من المجال الرحب الذي تفسحه امام الخيال يتصور ما شاء من صور عن ماهية هذه الشجـرة المرعبـة التـي يشبـه طلعهـا رؤ وس الشياطـين ، ذلك ان الخيال لا يكاد يفـرغ من تصـور شيء ما من أمـر هذه الشجرة ، حتى يفاجأ بأن عليه ان يتصور شيئاً ما من امر رؤ وس الشياطين ، وفي هذه الحركة الخيالية يتجلى جمال التشبيه ، وحتى لو سلمنا مع ابن سنان بانهما امران الفهما الخيال البشري فكأنهما مرئيان ، افلا يحق لنا ان نتسـاءل عن هذه الالفة ذاتها : الم تنشأ في الاصل عن الخيال البشري الذي صنع لها صورة ذهنية تقريبية جمعها من عناصر متعددة ، ثم وضعها على نحو درج عليه الناس ؟ ثم اننا لا نملك ان نزعم ان ايحاء هذه الصورة واحد عند الناس فلا ريب ان لكل

---

(١) انظر هذه المسألة : سر الفصاحة ص ٢٤١ .

انسان صورة ذهنية خاصة عن شجرة الزقوم ورؤوس الشياطين قد تتماثل في المظهر الكلي ، ولكنها تختلف في التفصيل الجزئي تبعاً لارتباطها بخيال الانسان ومشاعره وتجاربه ، وربما كان ذلك يرجح ان صلة النقاد بتقاليد الشعر الجاهلي كانت اعمق من صلتهم بالتصوير القرآني ، وان ذلك لمفارقة حقاً اذا ما تذكرنا ان القرآن الكريم كان مصدر العلوم الاسلامية جميعها ، اجل ، ليس ثمة من ينكر شأن التصوير الحسي في القرآن ولا سيما للمعانى المجردة ، ولكن النقاد اسرفوا في النص على هذه الحسية حتى جعلوها طابع فن المحاكاة دون التماس ما يمكن ان تنطوي عليه من ايحاء خيالي ، ولقد اشار الدكتور مصطفى ناصف الى ان الأخذ بالظاهر في بعض الآيات انما يتيح للخيال ما لا يتيحه التأويل المجازي ، ولكنه انما قال ذلك انتصاراً للخيال لا وأداً له[1] ، ومهما يكن فتلك مسألة اخرى تتصل بلغة الشعر في عصره الاسطوري الاول حين كانت الدلالة الحسية تعبر عن الشيء الغائب ، وتفعل في النفوس فعل السحر ، لان الانسان لم يكن يفهمها على انها دلالة اسطورية ، وانما على انها دلالة حقيقية راجعة الى الخيال ، يقول «فيشر» في ضرورة الفن : (وكان ينظر الى الكلمة في أول الامر على انها الشيء ذاته ، اذ هي الوسيلة لحيازته ، وفهمه والتحكم فيه)[2] ويقول الدكتور محمد غنيمي هلال : (هذه الاساطير لم يكن يراها الاقدمون على انها اوهام ، او خرافات ، بل حقائق حدسية رأوها بعين خيالهم)[3] .

واذا مضينا الى ابن رشيق ، الفيناه يؤكد هذا الطابع الحسي في المحاكاة ، على نحو ما اكده اقرانه من النقاد ، فهو يذهب ايضاً الى ان (التشبيه والاستعارة

(١) انظر في ذلك : الصورة الادبية ، ص ٧٨ ـ ٨٠

(٢) ارنست فيشر : ضرورة الفن ترجمة اسعد حكيم ، ص ٤١ ـ ٤٢ .

(٣) النقد الادبي الحديث : ص ٣٦٣ .

جميعاً يخرجان الأغمض الى الأوضح ، ويقربان البعيد ، كما شرط الرماني في كتابه ، قال : واعلم ان التشبيه على ضربين : تشبيه حسن ، وتشبيه قبيح ، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الاغمض الى الاوضح فيفيدبياناً ،والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك ، قال : وشرح ذلك ان ما تقع عليه الحاسة اوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة ، والمشاهد اوضح من الغائب فالاول في العقل اوضح من الثاني ، والثالث اوضح من الرابع ، وما يدركه الانسان من نفسه اوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب اوضح من البعيد في الجملة ، وما قد الف اوضح مما لم يؤلف ثم عاب على بعض شعراء عصره قوله :

صدغــه مثــل خده مثلما الوعــ ـــد اذا ما اعتبــرت ضد الوعيد

من قبل انه شبه الأوضح بالأغمض ، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه[1] ، واذا افترضنا ان ابن رشيق يورد كلام الرماني مسلماً به ، فمن الواضح انه ينهج نهج معاصره ابن سنان[2] في اشتراط العنصر الحسي وجعله سبيل الوضوح ، بالنظر الى ان غاية التشبيه هي اخراج الأغمض الى الأوضح ، ومن هذا القبيل فلا مناص من انكار قول الشاعر الذي خطر بباله أن يخالف فيشبه المرئي بغير المرئي او الحسي بالمعنوي ، وسواء أكان الذي دفع الشاعر الى ذلك مخالفة العرف السائد ، ام الخضوع لهوى الخيال فهو قد اتى نكراً عند النقاد ، ولا يعنينا هنا الخوض في قصد الشاعر فقد يقال انه اراد ملاحظة التضاد الكامن في التشابه من حيث الشكل فاذا كان الوعد من حيث المعنى نقيض الوعيد فهما من حيث اللفظ شبيهان ، وكذلك الصدغ فهو انما يضاد الخد على هذا النحو الذي ينطوي على المشاكلة ، وبغض النظر عن قيمة هذا المعنى ، فان النقاد انكروه لا من حيث

---

(١) العمدة : ١/ ٢٨٧

(٢) توفى ابن رشيق سنة ٤٦٣ هـ ، وابن سنان سنة ٤٦٦ هـ .

قيمته الذاتية ، وانما من حيث خروجه على «عمود التشبيه» فالرماني كان يمكن ان يوافق على هذا البيت لو كان الشاعر قد حاكى الوعد بالصدغ ، والوعيد بالخد لانه يكون بذلك منسجماً مع المبدأ القائل ان التشبيه ينبغي ان ينتقل من المعنوي الى الحسي ، وكان يمكن ان ينكر على هذا الشاعر نفسه ليس هذه النقلة المحرمة ، وانما انه لم يخرج بذلك عن مألوف الشعراء في محاكاة المظاهر الخارجية التي لا صلة لها بتجاربهم الذاتية ، وسواء اكان الوعد مثل الصدغ ام الصدغ مثل الوعد ، فان الشاعر لم يعبر عن شعوره الذاتي .

والحق ان النقد العربي قد ابتلي غالباً بهذا المفهوم الجامد في حسية الصورة ، وعلى الرغم من ان المفهوم الحديث يشير الى ان الشعر هو ايحاء بالفكر عن طريق الصور ، اوكما يقول جويو : (ان كل أثر رائع من آثار الفن ليس الا التعبير بلغة حسية عن معنى رفيع)[1] . فمن الواضح ان هذه الصور ينبغي ان تعبر عن تجربة شعورية ، ومقدرة خيالية ، موحدة غير جامعة ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : (ان الاستعارة ليس غايتها الوضوح البصري او الحس الدقيق . . . وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية ، وانما مرجعها ان الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثيل خيالي)[2] ويقول الدكتور محمد غنيمي هلال : (لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الاشياء من مرئيات ، او مسموعات ، او غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته ، وكلما كانت الصورة اكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت اقوى صدقاً ، واعلى فناً ، ولهذا كان مما يضعف الاصالة اقتصار الشاعر في تصوير شعوره على حدود الصور المبتذلة التي تقف عليها الحواس

---

(١) مسائل فلسفة الفن : ص ٩٠

(٢) الصورة الادبية : ص ١٣٨

جميعاً ، والتي هي صورة تقليدية ، وذلك كتشبيه الخد بالتفاح او بالورد مثلاً[1] .

على ان ابن رشيق لم يلبث ان افصح عن رأيه الخاص في حسية التشبيه في معرض كلامه على ندرة المعاني عند العرب القدماء ، وكثرتها عند المحدثين ، فقد قال : ان الشاعر انما يبدع في وصف ما يراه من الاشياء ، فاذا كثرت الاشياء كثرت المعاني ، وتلك هي علة كثرة معاني المحدثين الذين اتسعت امامهم الدنيا : (وانما خصصت التشبيه ، لانه اصعب انواع الشعر وابعدها متعاطىً ، وكل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضعف ، او قوة ، وعجز او قدرة ، وصفة الانسان ما رأى يكون لا شك اصوب من صفته ما لم ير ، وتشبيهه ما عاين بما عاين افضل من تشبيهه ما ابصر بما لم يبصر)[2] وظاهر ان ابن رشيق غلا فجعل المعاينة معياراً لجودة التشبيه - والجودة هنا هي المطابقة - وأبى على المحدثين ان يشبهوا بما لم يروا على سبيل محاكاة القدماء فليس للمحدث ان يستلهم صوره مما في عالم الصحراء من نعامة ، وثور ، وناقة ، وغراب ونار وفلاة ، ومياه آجنة ، وطريق مجهول ، فكل ذلك لم يره وعندما اراد ابو نواس ان يصف الاسد - ولعله لم يره - ضل طريقة فأخطأ في وصفه (ثم اعود فأطرح عن المحدث المولد ما كان من جنس تشبيه النعامة للطرماح ، وصفة الثور الوحشي له ايضاً ، وصفة مغارز ريش النعامة اذا امرط للشماخ ، ومثل بيت العنكبوت فيما يمتد من لغام الناقة تحت لحييها في شعر الحطيئة ايضاً ، وتشبيه الذباب بالاجذم ، ولحيي الغراب بالجلم لعنترة ، واشباه هذا مما انفردت به الاعراب والبادية كعادتها ، كانفرادها بصفات النيران ، والفلوات الموحشة ،

---

(1) النقد الادبي الحديث : ص ٤٤٤

(2) العمدة : ٢/ ٢٣٦ وانظر ايضاً ص ٢٣٧ - ٢٣٨ حيث يعلل قلة المعاني عند القدماء .

وورود مياهها الاجنة ، وتعسف طرقاتها المجهولـة ، الى غير ذلك مما لا يعرف عياناً ، اذ كان المحدث غير مأخوذ به ، ولا محمول عليه ، الا ترى الى ابي نواس وهو مقدم في المحدثين لما وصف الاسد ـ وليس من معارفه ولعله ما شاهده قط الا مرة في العمر ان كان شاهده ـ دخل عليه الوهم ، فجعل عينيه بارزة ، وشبههما بعيون المخنوق)[1] ، ويتساءل المرء عن موقف ابن رشيق من الشاعر الذي يخطر بباله ان يعبر عن الصحراء كما تجلت في خياله وشعوره لا في عيانه ، هل يمنعه فيطلب منه ان يصف ما ادركه عيانه من حوض الماء فحسب ، واي جمود يصيب الشعر اذا ظل اسير عين الحس لا يتجاوزها الى عين الخيال ؟

حقا ان من الصدق الواقعي ان يكون الشاعر قد عاين ما هو بسبيل وصفه ولكن المشكلة هي ان هذه المعاينة عند النقاد انما تطلب وسيلة الى محاكاة الطبيعة محاكاة ظاهرية دقيقة لا علاقة لها بالشعور ، وواضح ان محاكاة ظاهر الطبيعة دون ان تقترن هذه المحاكاة بذات الشاعر ، من شأنها ان تكبل الشعر بقيود الحس ، وتضعف اثر الخيال فيه ، والمعضلة هي ان صاحب العمدة يشترط هذه المعاينة الظاهرية في التشبيه ، وفي الوصف الذي يرى انه لباب الشعر فكأنه يقول ان المحاكاة الظاهرية هي جوهر الشعر العربي ما دامت جوهر التشبيه : (الشعر ـ الا اقله ـ راجع الى باب الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه ، وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه ، وليس به لانه كثيراً ما يأتي في اضعافه ، والفرق بين الوصف والتشبيه ان هذا اخبار عن حقيقة الشيء ، وان ذلك مجاز وتمثيل)[2] ويردف : (واحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع كما

---

(١) العمدة : ٢/ ٢٤٠ ،

(٢) العمدة : ٢/ ٢٩٤

قال النابغة الجعدي يصف ذئباً افترس جؤذراً :

فبات يذكيه بغير حديدة	اخو قنص يمسي ويصبح مفطرا
اذا ما رأى منه كراعاً تحركت	اصاب مكان القلب منه وفرفرا

فانت ترى كيف قام هذا الوصف بنفسه ، ومثل الموصوف في قلب سامعه)[1] ، وينتهي ابن رشيق مرة اخرى الى تذكير المحدثين بضرورة الابتعاد عن وصف ما لم يروه ، والانصراف الى ما الفوه من كؤوس ، وقناني ، وزهر ، ورياض ، وقصور وسيوف[2] ، وهكذا يلوح انه كان اكثر النقاد ايغالاً في ولعه بالمحاكاة الحسية ، واشتراطه ان يمثل الشاعر ما يراه عياناً للسامع ، كأن الشعر تصوير لا صلة له بذات الشاعر ، ما دامت مهمته تقتصر على اجادة وصف ما رآه من افتراس الذئب للجؤذر ، دون ان تنطوي هذه المهمة على التعبير عن شعوره النفسي ازاء هذا الافتراس من ناحية ، وموقفه الفكري او الفلسفي من ناحية اخرى .

ويبدو ان الاهتمام بالسامع اكثر من القائل كان عرفاً مألوفاً درج عليه النقاد ، من حيث اهتمامهم بضرورة تمثيل الصورة امامه عياناً ، وقد عبر ابن الاثير عن ذلك بقوله : (وقد ثبت وتحقق ان فائدة الكلام الخطابي هو اثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير ، حتى يكاد ينظر اليه عياناً)[3] ، ولعل هذه العبارة تلخص مذهب النقاد في مسألة التصوير الحسي ، فتنم على اهتمامهم بالمتلقي ، وجعلهم غاية الشاعر تصوير المرئيات التي ابصرها

---

(١) العمدة : ٢/ ٢٩٤

(٢) المصدر نفسه : ٢/ ٢٩٥ ـ ٢٩٦

(٣) المثل السائر : ص ٢٥

للسامع الذي لم يبصرها ، لا تصوير المشاعر التي ادركها للسامع الذي لم يدركها ، او ادركها ولكنه لا يحسن التعبير عنها .

بيد ان في كلام ابن الاثير ما يوحي بأنه لا يشترط ان يحاكي الشاعر ما يراه فحسب ، بل انه يقول ان محاكاة الشاعر ما يراه مما لا فضل له فيه ، حقاً انه ظل وفياً لمبدأ تصوير المعنى تصويراً حسياً ، ولكنه على الاقل لم يبالغ في اشتراط ان يكون المعنى نفسه مرئياً حتى يكون للشاعر ان يحاكيه ، فلقد لاحظ ان ما توارثه النقاد من الاعجاب ببراعة ابي نواس في ابياته الشهيرة التي وصف فيها كأس الخمر الموشاة بالتصاوير لا يعني شيئاً ، لان ابا نواس انما عمد الى ما شاهده عياناً فحكاه ، وليس في ذلك كبير فضل ، قال بعد ان اورد ثناء الجاحظ والمبرد على معنى ابي نواس : (وفصاحة هذا الشعر عندي هي الموصوفة ، لا هذا المعنى فانه لا كبير كلفة فيه ، لأن ابا نواس رأى كأساً من الذهب ذات تصاوير فحكاها في شعره ، والذي عندي في هذا انه من المعاني المشاهدة ، فان هذه الخمر لم تحمل الا ماء يسيراً ، وكانت تستغرق صور هذا الكأس الى مكان جيوبها ، وكان الماء فيها قليلاً بقدر القلانس التي على رؤوسها ، وهذا حكاية حال مشاهدة بالبصر)[1] .

ولقد اهتدى ابن الاثير في نقده لابيات ابي نواس الى مبدأ قيم صاغه فيما بعد ، وهو ان من دقة المعاني ان تستخرج من امر غير منظور ، وكأنه ينقض بذلك كلام ابن رشيق ، فقد عقب على قول ابي نواس ايضاً :

يا شقيق النفس من حكم	نمت عن ليلى ولم تنم
فاسقني الخمر التي اختمرت	بخمار الشيب في الرحم

(١) المثل السائر : ص ١٢٢

بقوله : (وهذا معنى مخترَع لم يسبق اليه ، وهو دقيق يكاد لدقته ان يلتحق بالمعاني التي تستخرج من غير شاهد حال متصور)[1] ، ولا ريب ان هذه الملاحظة قد غدت عنه معياراً يقيس به دقة المعاني ، من حيث كونها مشاهدة او غير مشاهدة ، بل انه لم يعد يثني على أية محاكاة يؤلفها الشاعر من عناصر مرئية ، الا اذا تضمنت من براعة التشبيه ما يشفع لها بذلك ، على نحو ما عقب به على بيت لابن حمديس : (وقد جاء لابن حمديس الصقلي في الهلال لآخر الشهر ما لم يأت به غيره ، وهو من الحسن واللطافة في الغاية القصوى ، وذلك قوله :

كأنما ادهم الظلماء حين نجا   من اشهب الصبح القى نعل حافره

وهذه حكاية حال مشاهدة بالبصر ، الا انه ابدع في التشبيه)[2].

ولقد ذهب ابن الاثير في موضع آخر الى ان التشبيه لا يخلو من ان يكون تشبيه معنى بمعنى ، او صورة بصورة ، او معنى بصورة ، او صورة بمعنى ، واذا كان تشبيه المعنى بالصورة في مثل قوله تعالى : (والذين كفروا اعمالهم كسراب بقيعة) هو ابلغ اقسام التشبيه جرياً على عرف اغلب النقاد ، فان تشبيه الصورة بالمعنى ليس امراً مقبولاً فحسب ولكنه امر لطيف ايضاً ، بل انه في رأي ابن الاثير ألطف اقسام التشبيه ، وهذا بلا ريب يناقض ايضاً ما رواه ابن رشيق من انكار الرماني على الشاعر الذي شبه الصدغ بالوعد ، والخد بالوعيد ، ولعل في ذلك ما يؤكد اعلاء ابن الاثير لجانب المعنى على جانب الحس ، والثناء عليه عوضاً من الزراية به ، قال : (واعلم انه لا يخلو تشبيه الشيئين احدهما بالآخر من اربعة اقسام : اما تشبيه معنى بمعنى ، كالذي تقدم ذكره من قولنا : زيد كالاسد ، واما تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى : وعندهم قاصرات الطرف

---

(١) المثل السائر : ص ٢٣

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٢ .

عين ، كأنهن بيض مكنون ، واما تشبيه شيء بصورة كقوله تعالى : (والذين كفروا اعمالهم كسراب بقيعة) وهذا القسم ابلغ الاقسام الاربعة لتمثيله المعاني الموهومة بالصور المشاهدة ، واما تشبيه صورة بمعنى كقول ابي تمام :

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا   فتك الصبابة بالمحب المغرم

فشبه فتكه بالمال وبالعدا ، وذلك صورة مرئية ، بفتك الصبابة ، وهو فتك معنوي وهذا القسم الطف الاقسام الاربعة لانه نقل صورة الى غير صورة)[1]، اذن فان تشبيه الفتك المادي بالفتك المعنوي ، اكثر دلالة على براعة الشاعر ، لانه نقل المعنى الى الصورة ، على ان ابن الاثير لم يشأ ان يذهب بعيداً في شرح هذه الفكرة القيمة ، والاستنباط منها ، واكتفى بهذه الاشارة العابرة التي اوضح فيها موقفه ، بل انه ما لبث ان عاد الى القول ان غاية التشبيه هي اثبات الخيال في ذهن المتلقى بما يرغبه في شيء او ينفره عن شيء وترك ملاحظته تلك التي يظهر فيها قدر من العناية بالخيال غفلاً من التفسير ولذا فسرعان ما نراه يقول : (واما فائدة التشبيه من الكلام فهي انك اذا مثلت الشيء بالشيء ، فانما تقصد به اثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به او بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه او التنفير عنه)[2] .

وربما جاز لنا القول اذن : ان ابن الاثير قد خفف قليلاً من غلواء الحس وطور في مفهومه ، فكان اكثر تحرراً في بعض اللمحات العابرة ، وان كان قد

---

(١) المثل السائر : ص ١٥٢

(٢) المصدر نفسه : ص ١٥٤

ظل وفياً في الغالب لمبدأ المحاكاة الحسية في النقد العربي[1].

اما عبد القاهر الجرجاني الذي يمثل ذروة التطور في النقد العربي ، فنحن نطالع في كتابة «اسرار البلاغة» ضروباً من التحليل العميق لمسائل التشبيه الشائكة تجعلنا نقف على ما هو ابعد من محض التعريف ، واذا كان قد ابقى على معظم مبادىء النقد ، فقد اضفى عليها رونقاً جديداً ، بيد انه مع ذلك لم ينقص المفهوم الحسي ، وانما حاول ان يغلب عليه المفهوم العقلي ، وواضح ان منطق العقل يخضع في النهاية لمنطق الحس ،فكأن عبد القاهر خلص التشبيه من قيد الحس الى قيد العقل ، فجعله ضرباً من القياس ، والقياس ـ كما يقول ـ انما تدركه العقول : (اما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ، ونمط من التمثيل ، والتشبيه قياس ، والقياس يجري فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الافهام والاذهان ، لا الاسماع والآذان)[2].

وهذا المذهب العقلي يستقيم مع قسمته للتشبيه الى ضربين باعتبار التأول ، فالتشبيه اما أن يكون ظاهراً لا يحتاج الى تأول ، وهو ما اعتمد على الصورة ، أو الشكل ، أو اللون ، او الهيئة ،وإما ان يكون غير ظاهر فيحتاج الى ضرب من التأول ، فالتشبيه الظاهر يعتمد على الحواس وغير الظاهر يعتمد على الحواس أيضاً ، ولكنه لا يقتصر عليها ، أو يقف عندها ، وانما يرقى منها إلى

---

(١) لعله من المفيد ان نلاحظ ان ابن الاثير لا يميز بين الاستعارة والتشبيه ، الا في ان الاستعارة تشبيه محذوف ، ويجيز ان يقال عن الاستعارة هي تشبيه ، وعن التشبيه هو استعارة ، يقول (والتشبيه ضربان : تشبيه تام وتشبيه محذوف ، فالتشبيه التام ان يذكر المشبه به ، والتشبيه المحذوف ان يذكر المشبه دون المشبه به ، ويسمى استعارة ، وهذا الاسم وضع للفرق بينه ، وبين التشبيه التام ، والا فكلاهما يجوز ان يطلق عليه اسم التشبيه ، ويجوز ان يطلق عليه اسم الاستعارة لاشتراكهما في المعنى) المثل السائر : ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(٢) اسرار البلاغة : ص ١٥ .

دلالة معنوية تقتضي امعان الفكر ، ولطف النظر ، وعلى ذلك فالتشبيه الحسي يكون في نفس الصفة التي تجمع بين طرفي التشبيه ، بينما يكون التشبيه العقلي في مقتضى تلك الصفة ، فإذا ما شبه الخد بالورد (وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس)[1] ، فان الشبه واضح في مشاركة الخد للورد في صفة الحمرة نفسها ، ولكن إذا شبه اللفظ بالعسل مثلاً فان الشبه لا يتصور في صفة الحلاوة نفسها ، وانما فيما تقتضيه الحلاوة من حصول اللذة في النفس[2] ، وعبد القاهر ، إن كان يصرح بأن الضرب الأول القائم على الحس هو حقيقة التشبيه ، فانه لا يريد إيثاره على الضرب الآخر القائم على العقل ، ولكنه يريد ان طبائع الاشياء تقتضي ان ينتقل الانسان من المحسوس الى المعقول فالعقل يعتمد على الحس ليرقى الى ما لا يرقى اليه الحس ، وان كان الحس هو الأصل ، ولعل هذه الحقيقة تتجلى في التمثيل الذي هو فرع من التشبيه ، حيث يقتضي الامر الرجوع من المعقول الى المحسوس ، كيما تزول كل ريبة ممكنة في وجه الشبه ، مما يؤكد ان التشبيه الحسي هو جوهر التشبيه عند عبد القاهر ، قد يغادره الشاعر احياناً الى معنى الطف ، ولكنه لا يلبث ان يعود إليه إذا ما التمس الوضوح : (ومعلوم ان العلم الاول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية ، فهو اذن أمس بها رحما ، وأقوى لديها ذمما ، وأقدم لها صحبة ، وآكد عندها حرمة ، واذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ، وبالفكرة في القلب ، الى ما يدرك بالحواس ، او يعلم بالطبع ، وعلى حد الضرورة ، فانت كمن يتوسل اليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم ، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر اذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ، ثم مثله ، كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٧١

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٠ ـ ٧٥ ـ ٧٨ ـ ٨٠

يكشف عنه الحجاب ، ويقول : ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت)[1] .

وهكذا فصحبة المعنى العقلي طارئة ، وصحبة الحس هي المآل الأخير في النقد العربي ، وغاية الشاعر هي ان يقول عن المعنى الذي خطر بباله : ها هو ذا فأبصره ، مما يرجع بنا الى المعنى المنظور ،ويلاحظ ان عبد القاهر كان يشرح فضل التمثيل في مثل قول ابن المعتز :

أصبر على مضض الحسود فان صبرك قاتله
فالنار تأكل نفسها ان لم تجد ما تأكله

وليس كل تشبيه تمثيلاً)[2] ، وهو يؤثر التمثيل لما فيه من علة المعاينة نفسها : (ان الأنس الحاصل بانتقالك في الشيء عن الصفة والخبر ، الى العيان ورؤية البصر ، ليس له سبب سوى زوال الشك والريب ، فأما اذا رجعنا الى التحقيق ، فانا نعلم ان المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر)[3] ، وعلى هذا النحو ما انفك النقاد جميعاً يطالبون بالصورة المرئية على تفاوت في التطبيق والتضييق .

على ان الأمر عند عبد القاهر ليس بهذه البساطة ، فلقد أفاض كثيراً في الكلام على ضروب الاستعارة العقلية ، فجعلها قرينة اللطف ، والشرف ، والسمو ، وكأن اقراره للشبه المرئي لم يمنعه من ايثار الشبه العقلي الذي رأى فيه روحانية هي من شأن الاذهان الصافية ، ولعل أوضح ما يستبين به موقفه هو كلامه على ضروب الاستعارة من حيث تدرجها من الضعف الى القوة ، فقد ذكر

(١) أسرار البلاغة : ص ١٠٢ - ١٠٣
(٢) المصدر نفسه : ص ٧٥
(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٥ - ١٠٦

ان الضرب الأول هو وجود معنى الشبه في عموم الجنس مع تفاوت في خصائصه ودرجاته[1] ، على نحو استعارة الطيران للفرس ، والضرب الثاني هو اشتراك معنى الشبه في عموم الصفة ، على نحو استعارة التهلل للانسان في مثل قولنا « رأيت شمساً »[2]

أما الضرب الثالث الذي يعتبره عبد القاهر الصميم الخالص فحده عنده ان يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية)[3] على نحو ما يظهر في استعارة النور للبيان ، فهاهنا لا بد من صورة عقلية يستنبط منها وجه الشبه بعيدا عن الجنس ، والطبيعة ، والغريزة ، والهيئة ، والصورة ، وعن كل ما يمت الى الحواس بنسب ، على الرغم من ان الشبه نفسه قد يؤخذ مما ادركته الحواس ، ومن الجلي ان هذا الضرب العقلي هو مناط التشبيه في نقد عبد القاهر ، وهو الصورة التي تبلغ بها الاستعارة ذروة اللطف : (واعلم ان هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها ، وههنا تخلص لطيفة روحانية ، فلا يبصرها الا ذوو الأذهان الصافية ، والعقول النافذة ، والطباع السليمة ، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة ، وتعرف فصل الخطاب)[4] . وهذه الاستعارة التي تخلص « لطيفة روحانية » تنقسم تبعاً لمأخذ الشبه الى ثلاثة أقسام ، أولها أن يؤخذ الشبه من المحسوس للمعقول أو (من الأشياء المشاهدة ، والمدركة بالحواس على الجملة ، للمعاني العقلية)[5] على نحو استعارة النور للبيان ، وثانيها : (أن يؤخذ

---

(١) المصدر نفسه : ص ٤١

(٢) المصدر نفسه : ص ٤٦

(٣) أسرار البلاغة : ص ٤٩

(٤) المصدر نفسه : ص ٥٠

(٥) المصدر نفسه : ص ٥٠

الشبه من الاشياء المحسوسة لمثلها الا ان الشبه مع ذلك عقلي)[1] على نحو قول النبي صلى الله عليه وسلم : (إياكم وخضراء الدمن) فالمرأة هنا مشبهة بالنبات ، ولكن وجه الشبه المقصود لا يتعلق بأمر حسي ، وانما هو عقلي غايته عقد الصلة بين المرأة الحسناء في منبت السوء ، وبين نبات الدمن الذي يبدو في ظاهره حسنا وهو في باطنه خبيث[2] . أما الضرب الثالث (وهو أخذ الشبه من المعقول للمعقول)[3] فيتجلى أيضاً في صورتين ، الأولى : تنزيل الموجود منزلة المعدوم لفقدان ثمرة وجوده ، نحو وصف الجاهل بأنه ميت ، والأخرى : تصور صفة معقولة في المستعار نحو القول : بأن فلاناً « لقي الموت » باعتبار ما لقيه من شدة وصعوبة[4] .

وينبه عبد القاهر أخيراً على انه لم يختر من الأمثلة الا ما هو قريب ظاهر ، وان ثمة ما هو أبعد وألطف : (ولم اذكر ما يدق ويغمض ، ويلطف ويغرب ، وما هو من الأسرار التي أثارتها الصنعة ، وغاصت عليها فكرة الافراد من ذوي البراعة في الشعر . . وفي الاستعارة بعد من جهة القوانين ، والأصول ، شغل الفكر ، ومذهب القول ، وخفايا ، ولطائف تبرز من حجبها بالرفق والتدريج واللطف والتأني)[5] .

ربما جاز لنا القول اذن : ان عبد القاهر لم يكن مخلصا تماما في ولائه لمحاكاة الحواس وحدها ، وانه يميل الى ما ينم على الدلالة دون أن يصرح بها ،

---

(١) المصدر نفسه : ص ٥٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٥١ ـ ٥٢

(٣) المصدر نفسه : ص ٥٧

(٤) المصدر نفسه : ص ٦١ ـ ٦٢

(٥) اسرار البلاغة : ص ٦٩ ـ ٧٠

على نحو يتطلب شيئا من التأمل العقلي ، فهو يحاول ـ في هذه التفريعات العقلية التي يلتمسها لضروب التشبيه ـ ان ينأى بالصورة الشعرية عن عالم الحس الى عالم المعنى ، حقا قد يقال : ان هذا التجريد العقلي انما يسلب الصورة الشعرية قدرا كبيرا من الحياة ، غير انه يضفي عليها ايضا من لطف المعنى ما ينقذها من جمود الشكل ، على ان عبد القاهر انما خلص الصورة من الحس الى العقل تبعا لمذهبه الاشعري في التماس المعنى العقلي وراء الشكل الظاهري ، ولو انه اذ خلصها من الحس ، قرنها بالشعور لا بالعقل ، بحيث تغدو تعبيرا حسيا عن شعور نفسي ، لكان قد خلص الصورة من الشكلية الحسية والعقلية معا ، ذلك أن مدار العقل في النهاية على الحس ، ولا سيما ان عبد القاهر قد جعل من الحواس اصل التشبيه الذي هو قياس عقلي ، ومهما يكن فاننا لا نجد عنده غالبا تطورا بالغا في مفهوم الصورة ، لانه اقتصر على تغليب التجريد العقلي في وجه الشبه ، على التمثيل الحسي الذي هو الأصل[1]، ولا غرابة في ذلك لانه كان مولعا بمقارنة الشعر بالتصوير ،والنقش والنسج ، والصياغة وهي فنون تعتمد على الشكل المجرد ايضا ، ولكن ثمة فرق واضح بين الصورة الشعرية ، والصورة في هذه الفنون ، لعله الفرق ذاته بين الرسم والموسيقا أو بين الوضوح والايحاء يقول جويو : (ان الرسم والتصوير في الشعر والأدب غير الرسم والتصوير في الفنون البصرية ، فالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس ، وكل الملكات ، وليس الامر على هذا النحو في الفنون الأخرى)[1] ، وهذا هو ما اغفله النقد العربى غالبا حينما قرن الشعر بهذه

---

(١) مسائل فلسفة الفن : ص ٩٠

(٢) وهذا التغليب نفسه ليس قاطعا، فقد رأيناه يثني على التمثيل لما فيه من اظهار الخفي الى الجلي ، والعقلي الى الحسي .

الفنون دون أن يربطه بالشعور ، فكأنه كان يحرص بذلك على نقل الصورة الى المتلقي ، أكثر من حرصه على تعبير الصورة عن الشاعر نفسه .

ب ـ المحاكاة بين الوضوح والغموض :

من العسير حقا معرفة ما اذا كان النقاد قد اشترطوا الوضوح رغبة في التصوير الحسي ، ام اشترطوا التصوير الحسي رغبة في الوضوح ، اي معرفة أي الشرطين اشتق من الآخر ، وبني عليه ، فيمكن أن نزعم انه لأمر ما رغب النقاد في التصوير الحسي ، واعرضوا عن التجريد العقلي ، ولا سيما فيما يتعلق بفن الشعر دون غيره من الفنون التي غلب عليها الشكل المحض ، فطلبوا الوضوح ويمكن ان نزعم أيضا انهم لامر ما كانوا يأنسون بالوضوح ، فارادوا ان يصوغوا من القواعد ما ينأى بالشعر عن الغموض ، ورأوا ان تمثيل المعنى للحس فضلا عن محاكاة المحسوس للمحسوس اصلا ، سبيلهم الى ما يبتغون ، وربما كان الذوق العربي الفطري الذي نما في ظل الصحراء التي تسطع عليها الشمس فلا تذر فيها شيئا خفيا ، يميل الى العلاقات الواضحة بين الاشياء كما تتجلى في ضوء الشمس ، وينفر من ظلال الليل التي تضفي على الاشياء طابع الغموض فلا تستبين تماما ، وعلى هذا النحو درج الشاعر على أن يجلو في شعره وضوح الصحراء في خبائها ، وطللها ، وحيوانها ، وطيرها وجبلها وسهلها ونارها ، وسمائها ، ونجومها ، وذلك من خلال تصوير هذه المعالم عياناً ، وجاء النقاد فصاغوا من ذلك قاعدة صارمة ، فقالوا : ان على الشاعر ـ رغبة في الوضوح ـ ان يصور الاشياء ، او يحاكيها كما يراها في الصحراء ، ثم اهتدوا الى تلك المقارنة التي جعلوها ضربة لازب في فن الشعر ، وهي مقارنة الشعر بالتصوير ، فصاروا على يقين مما ذهبوا اليه واتحد في عرفهم الواضح بالمرئي فكانوا يمزجون بينهما احيانا ، ويفرقون احيانا ، ولكنهم يؤثرونهما معا غالبا ، وهكذا فلعل الواضح هو الذي قادهم الى المرئي ، فوقفوا عنده لا يكادون يغادرونه مهما تقدم الزمن ، وتغيرت الطباع وكأنه قد قضي على الشاعر الا يعبر

عما يخالجه من مشاعر غامضة لا يستطيع ان يمثلها في مظهر واضح مرئي كما يمثل الاشياء ، والا يصور ما يحيط بالاشياء من ظلال تضفي عليها ضربا من الغموض الموحي الذي يحرك الرغبة في اماطة اللثام عن حقيقة هذه الاشياء ، والحق انه وجد بين النقاد من ادرك شيئا من هذا القبيل ، فألمح الى أن متعة العقل تكمن في ادراك البعيد ، وكشف الغامض ، ولكن الرأي السائد كان يشترط الوضوح التام في عناصر المحاكاة (التشبيه) .

ويبدو ان ميلهم الى الوضوح كان ناشئاً عن نظرتهم الى الشعر تعبيراً ادبياً عن معنى عقلي ظاهر ، لا عن شعور نفسي باطن ، ومن شأن العقل ان يعمد الى العلاقات بين الاشياء عندما يحاكيها فيوضحها ، اما الشعور فلا سبيل الى محاكاته على نحو واضح مرئي، لانه معقد احياناً ، وغامض غالباً ، والعرب انما ارادت بـ « البيان » اصلا ما يستبين به المعنى ، مما ينم على أن الوضوح امر يتعلق بطبيعة البيان ، وانه لامر ذو دلالة ان يختار الجاحظ لكتابه الشهير عنوان « البيان والتبيين » مشيراً الى غاية الكلام العربي، وطبعا ، من المسلم به أن البيان هو غاية الكلام ، ولكن هذا البيان يتحقق عندما يكون الكلام سليما من حيث نظمه اللغوي ، ودلالته على المعنى ، ولا علاقة للبيان بما قد يكون غامضا او بعيدا من معاني الشاعر اذا سلم نظمه ، سواء أكان هذا الغموض مقصوداً ام غير مقصود ، فربما خطر ببال الشاعر ان يغمض معانيه لكي يكون ادراكها بعد لأي ، اكثر متعة وأشد فتنة وربما كانت هذه المعاني غامضة بذاتها ، من حيث تعبيرها عن شعور معين عاناه الشاعر ، دون أن يعرف كنهه ، ومن ثم فقد يقال : ان البيان هو ما وافق من الكلام في نظمه رسوم اللغة ، وقواعد النحو ، وليس هو ما وافق وضوح الشعور .

ولقد ادرك الجاحظ ان المعاني هي مجلى الافكار ، والمشاعر ، والخواطر ، وانها تكون خفية الا ان يظهرها الاديب ، ولكنه لم يشأ ان يدع للاديب ان

يظهرها على ما شاء من وضوح او غموض ما دام حريصا على اللغة ، فقد صرح بأن قدر الكلام في وضوح الدلالة ، وانٍ ذلك هو ما نطق به القرآن الكريم وتفاخر به الناس : (قال بعض جهابذة الالفاظ ، ونقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس ، المتصورة في اذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة في معنى معدومة ، لا يعرف الانسان ضمير صاحبه ولا حاجة خليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على اموره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه الا بغيره ، وانما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها ، واخبارهم عنها ، واستعمالهم اياها ، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل . . . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الاشارة ، وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون اظهار المعنى ، وكلما كانت الدلالة أوضح وافصح ، وكانت الاشارة ابين وأنور ، كان انفع وانجع ، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو (البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ، ويدعو اليه ، ويحث عليه ، بذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب ، وتفاضلت اصناف العجم)[1] .

أجل ربما كان ينبغي للشاعر ان يجلو افكاره في مظهر واضح ، ولكن انى له ان يكون قادرا على جلاء مشاعره في مظهر واضح ايضا ، ولا سيما اذا كان شعوره نفسه لم يأته جليا ؟ وما الذي ندعه للايحاء وعمل الذهن فيما يتراءى له من ضروب المعاني اذا كان ما يتراءى له واضحا لا يوحي بشيء ؟ ان الذهن ينفر من الوضوح التام مثلما ينفر من الغموض التام ، وخير المعاني ما خالط وضوحها شيء من الغموض ، فلا هي مبتذلة ، ولا هي معقدة ، وانما هي تبتغي بين ذلك

---

(١) البيان والتبين : تحقيق عبد السلام هارون الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٤٨ ، ٧٥/١ .

سبيلا يمكنها من التلميح دون التصريح ، غير أن الجاحظ - فيما يلوح - قد سن للنقاد سننا لا يحيدون عنه في مسألتين رئيستين ، الاولى : ان الشعر ضرب من التصوير ، والثانية ان الوضوح سبيل البيان ، وكل من هاتين يفضي الى محاكاة المظهر المرئي الواضح . وها هو ذا صاحب « نقد النثر » يحد جودة الشعر فيذكر : « اصابة التشبيه » و« المشاكلة في المطابقة » ولعل كلمة «المشاكلة» تشي بقصده في أن يشبه الشكل الشكل فهي علاقة بين شيئين على سبيل التماس المطابقة بينهما : (والذي يسمى به الشعر فائقا ويكون اذا اجتمع فيه مستحسنا رائقا : صحة المقابلة ، وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، واصابة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف ، والمشاكلة في المطابقة ، واضداد هذه كلها معيبة ، تمجها الآذان ، وتخرج عن وصف البيان[1] . ويبدو أن ابن وهب ايضا يجعل الاصابة في التشبيه ، والمشاكلة في المطابقة ، من أمر البيان .

أما قدامة فقد ذهب في ايثار الوضوح الى حد القول : ان التشبيه اذا كان لا يفضي الى التطابق التام لئلا يصير اتحادا ، فان خير التشبيه مع ذلك ما كاد يفضي الى الاتحاد ، من حيث غلبة صفات المماثلة على صفات التفرد : (انه من الامور المعلومة ان الشيء لا يشبه بنفسه ، ولا بغيره ، من كل الجهات ، اذ كان الشيئان اذا تشابها من جميع الوجوه ، ولم يقع بينهما تغاير البتة فصار الاثنان واحدا فبقي أن يكون التشبيه انما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق في اشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها ، واذا كان الامر كذلك فأحسن التشبيه هو ما اوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدني بهما الى حال الاتحاد)[2] ، واذا قرنّا كلام قدامة

---

(١) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق الدكتور احمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي ، الطبعة الاولى ، بغداد ٩٦٧ ص ١٧٥

(٢) نقد الشعر : ص ١٠٨

هذاالى ما سبق من ايثاره ان يكون الوصف محدداً للحس ،شاملا اغلب معاني الموصوف ، جاز لنا أن نفترض ان التشبيه عنده علاقة واضحة تكاد تنطوي على الاتحاد بين عنصري التشبيه في أشد صوره حسية[1] .

مدار الامر اذن على الوضوح الذي غدا ديدن النقاد ، وكأنهم كانوا يرون فيه عونا على سد ذرائع التطور نحو تقاليد جديدة في فن الشعر ، فجاء ابن طباطبا يحدثنا عن التشبيه الذي اذا عكس لم ينتقض ، لان كل عنصر فيه قرين للعنصر الآخر ، فاذا ما اتفق للمرء أن خفي عليه تشبيه من تشبيهات العرب ، فلانه لم يقف على مذهبهم فيه ، وما هو بخفي ، وانما هو سنة خاصة من سنن الكلام : (فأحسن التشبيهات ما اذا عكس لم ينتقض ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتركاً معه صورة ومعنى ، وربما اشبه الشيء الشيء صورة، وخالفه معنى وربما اشبهه معنى وخالفه صورة ، وربما قاربه ، وداناه ، او شامّه واشبهه ، مجازاً لا حقيقة فاذا اتفق لك في اشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول ، اوحكاية تستغرب بها فابحث عنه ، ونقر عن معناه ، فانك لا تعدم ان تجد تحته خبيئة اذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت انهم ادق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته)[2] ، وهكذا فالمشابهة ، اوالمقاربة ، او المشاكلة مطلوبة في التشبيه حقيقة ام مجازا ، صورة ام معنى ، على اننا مع ذلك نلمح في كلام ابن طباطبا ما لعله يشير الى أن العرب لم تنهج سبيل الوضوح دائما ، والا فما هي هذه «الخبيئة» التي تنطوي على معنى ؟ والتي تحتاج الى البحث والتنقير كيما ينكشف وجه اللطف فيها ؟ حقا قد يقال ان ذلك الخفاء انما نشأفي عصر ابتعد فيه الكلام العربي عن نهجه الاول ، فلم يعد يعهد قصدهم فيه ، وانه لم يكن خفيا كذلك بين العرب

---

(١) انظر تعليقه على بيت امرىء القيس : له ايطلا ظبي، نقد الشعر ص ١١٣ .

(٢) عيار الشعر : ص ١١ .

انفسهم بيد أنه يلاحظ ان في هذه الخبيئة ضربا من البلاغة درج عليه العرب ليدعوا سبيلا للعقل في ادراك المعنى بعد جهد وكان يمكن النقاد ان يستنبطوا من ذلك ما يفسحون به المجال لضربٍ من مكابدة المعرفة بعد غموض ولكنهم اختاروا الوضوح سبيلا الى التعبير ، ودرجوا عليه .

ولم يكن ابن سنان اقل طلبا للوضوح من جمهرة النقاد ، بل لعله يفوقهم في ذلك ، لانه انكر الاستعارة البعيدة ، او التي تبنى على استعارة اخرى ، وذهب الى انها لا بد (ان تكون اوضح من الحقيقة ، لاجل التشبيه العارض فيها لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت اولى لأنها الاصل والاستعارة فرع . . . والاصل في ذلك ما افاد التشبيه في الاستعارة من البيان . . . والبعيد منها يقضي باطراح الكلام ، ويذهب طلاوته ، ورونقه ، ولاجل هذا احتاج الى ايضاحها ،ووصف ما يحسن منها ويقبح ، والاكثار من الامثلة التي تدل على ما اريده ، وهي على ضربين : قريب مختار ، وبعيد مطرح ، فالقريب المختار ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي ، وشبه واضح ، والبعيد المطرح : اما ان يكون لبعده مما استعير له في الاصل ، او لاجل انه استعارة مبنية على استعارة ، فتضعف لذلك ، والقسمان معاً يشملهما وصفي بالبعد ، لكن هذا التفصيل يوضح ، واذا ذكرت الامثلة بان القريب منها في الاستعارة من البعيد ، وعرف المرضي منها والمكروه ، وتنزلت الوسائط بينهما بحسب النسبة الى الطرفين) [1] .

والحق ان ابن سنان كان أكثر النقاد ـ فيما يبدو ـ طلبا للوضوح ، فهو يصرح ان الظاهر المحسوس انما يحسن لاجل ايضاحه للمعنى ، فالوضوح هو الغاية التي تتخذ من الحس سبيلا : (والاصل في حسن التشبيه ان يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد ، بالظاهر المحسوس المعتاد ، فيكون حسن هذا لأجل

---

(١) سر الفصاحة : ص ١١٠ ـ ١١٢

ايضاح المعنى ، وبيان المراد)[1] ، ولقد كان صارما في رفض الاستعارة البعيدة ، فلم يغتفر قط لأبي تمام قوله :

لا تسقني ماء الملام فانني صب قد استعذبت ماء بكائي

فلم يشفع له دفاع الصولي ، ولا اعتذار الامدي ، وظل يرى أن استعارة الماء للملام بعيدة ، وان اشتراط القرب ضروري ، لئلا يؤدي البعد الى (الاستحالة والفساد) فكأن الوضوح عنده جوهر التشبيه[2] واذا كان لا سبيل للشاعر الى تصور الملام ماء ، فكيف يمكن أن يطلق لخياله العنان بعيدا عن قيود النقاد في صور اخرى قد تتراءى له ، فيذكر عنت النقاد فيحجم ، ويأتي من يقول : ان خياله لم يكن جامحا ؟ ويخيل للمرء ان هذه التفسيرات العقلية التي احاطوا بها الصور الشعرية ، قد جردتها من الحياة ، فليس من الضروري ان نعرف التأويل العقلي لوجه استعارة الماء للملام ، ويكفي ان نحس بايحائه الشعري ، ولسنا ندري ما الذي حمل ابن سنان على قبول قولهم : ماء الصبابة ، وماء الهوى وماء الشباب ، مهما التمس لذلك من تأويلات ، مع رفضه لماء الملام ؟ وهل يملك الناقد ان يميز تماما بين ما هو سائغ من الاستعارة ، وما هو منكر بالنظر الى البعد والقرب فحسب ، واغفال صلتها بالتعبير الخيالي ، او الايحائي ، عن مكنون الشعور ؟

اما ابن رشيق ، فعلى الرغم من ايراده قول من اثر البعد في الاستعارة لئلا تأتي مطابقة للاصل فإنه ابدى - بالنظر الى تفضيله للتشبيه الحسي - اعجابه بالاستعارة القريبة الواضحة ، وعندما ما ادرك ان ثمة من يرى في القرب ضعفاً ، تراجع قليلاً فقال : ان خير الاستعارة ما جاء وسطاً ، فلم يبعد حتى ينافر ، ولم يقرب حتى يحقق ، ففي البداية اورد بيت لبيد :

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٣٥

(٢) انظر مناقشة مسألة ماء الملام : ص ١٣٢ - ١٣٥ .

وغـداةريح قد وزعـت وقرة		اذ أصبحت بيد الشمال زمامها

وبيت ذي الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود والتوى		وساق الثريا في ملاءته الفجر

وقال : ان قوما من النقاد يفضلون بيت « لبيد » الذي استعار اليد للـريح ، ويرون ان بيت « ذي الرمة » اقرب الى التشبيه منه الى الاستعارة ، فهو ناقص الاستعارة : (وهذا عندي خطأ ، لانهم انما يستحسنون الاستعارة القريبة وعلى ذلك مضى جِلّة العلماء ، وبه اتت النصوص عنهـم ، واذا استعـير للشيء ما يقرب منه ، ويليق به ، كان اولى مما ليس منه في شيء)[1]

على ان ابن رشيق لم يكن متعصباً لرأيه تماماً ، فلم يعرض عن ذكر أقوال من خالفه ممن شعر بما في قرب الاستعارة من ضعف يكاد يرجع بها الى حقيقتها ، فيفقدها رونق الابداع ، وطلاوة الخيال ، فقد أورد ابن رشيق مثلاً قول ابـن وكيع : (خير الاستعارة ما بعد ، وعلم في أول وهلة انه مستعار فلم يدخلـه لبس)[2] وذكر انه عاب على المتنبي قوله :

وقـد مدت الخيل العتـاق عيونها		الى وقـت تبـديل الـركاب من النعل

ورجّح عليه قول أبي تمام :

ساس الامور سياسة ابـن تجارب		رمقتـه عـين الملك وهـو جنين

وليس ذاك الا ان للخيل عيونـا على سبيل الحقيقـة ، وليس للملك عـين ، فاستعارة ابي الطيب قريبة حتى لتكاد تبدو حقيقة ، بينما تضفي استعارة العين للملك شيئا من الخيال بحيث ندرك منذ الوهلة الاولى انها استعارة ، فمدار الامر عند ابن وكيع على شعور السامع بخيال الشاعر وهو يصور الاشياء فيبعد عن

---

(١) العمدة : ١/ ٢٦٩

(٢) المصدر نفسه : ١/ ٢٧٠

الواقع قليلا ، وأي فضل لخيال يحاكي الواقع فلا يكاد ينأى عنه ؟[1]

وذهب ابن جنى مذهب ابن وكيع فقال : (الاستعارة لا تكون الا للمبالغة ، والا فهي حقيقة)[2] ، والمبالغة هنا هي البعد عن محاكاة الواقع كما هو ظاهر ، على نحو ما فعل المتنبي في قوله :

فتى يملأ الافعال رأيا وحكمة ، وبادرة أحيان يرضى ويغضب

فابن جنى يرى أن جعل الافعال تملأ حكمة استعارة لا تنم على خلاف الحقيقة ، فلا فضل فيها ، لانها لا تثير شيئا من الخيال ، ولا يكاد السامع يدرك انها استعارة ، مع ان جمال الاستعارة هو فيما تحدثه من علائق خيالية جديدة بين الاشياء ، من مثل جعل اليد للريح ، او العين للملك ، وكأن ابن رشيق قد ملكته هذه الحجة القوية فلم يجد مفرا من القول : (وكلام ابن جنى ايضا حسن في موضعه ، لأن الشيء اذا اعطى وصف نفسه لم يسم استعارة ، فاذا اعطى وصف غيره سمي استعارة ، الا انه لا يجب للشاعر ان يبعد الاستعارة جدا حتى ينافر وان يقربها كثيرا حتى يحقق ، ولكن خير الامور اوساطها)[3] . ولا ريب أن هذه المعضلة انما نشأت من مفهومهم عن الشعر محاكاة تصويرية . لان من شأن التصوير ان يظهر الشيء في اقرب مظهر ممكن الى الاصل ، فاذا ابتعد التصوير عن الاصل كان ضعيفا ، ولما كانوا قد فسروا المحاكاة بالتشبيه ، فقد اشترطوا ان يكون التشبيه واسطة واضحة بين الحقيقة والصورة ، كما لو كان الشيء يتجلى في مرآة ، وعلى الرغم من شعور بعض النقاد بأن الصورة لو طابقت الحقيقة لخالفت الفن ، وبعدت عن الخيال ، فانهم ظلوا يبدئون ويعيدون فيما

---

(١) العمدة : ١/ ٢٧٠

(٢) المصدر نفسه : ١/ ٢٧٠

(٣) المصدر نفسه : ١/ ٢٧١

خيل اليهم انه جو" الفن ، وهو قولهم : ان التشبيه انما يحسن بمحاكاة الاشياء محاكاة ظاهرة تخرجها من الغموض الى الوضوح ، ألم يقل ابن رشيق : (والتشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الاغمض الى الأوضح ، ويقربان البعيد ، كما شرط الرمّاني . . . فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض الى الاوضح ، فيفيد بياناً ، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك » [١] .

ولم يخرج « ابن الاثير » عن القول بقرب الاستعارة ، فهو عنده من طبيعة البلاغة وذلك انه قسم العدول عن الحقيقة الى المجاز قسمين تبعا لوجود المشاركة بينهما في وصف من الاوصاف او عدم وجودها ، فاذا لم توجد المشاركة كان الكلام على التوسع ، وهو ضربان : مقبول لوروده على غير سبيل الاضافة نحو قوله تعالى : (ثم استوى الى السماء وهي دخان فقال لها وللارض ائتيا طوعا او كرها قالتا اتينا طائعين) ومرفوض لوروده على سبيل الاضافة ، مع بعد المناسبة بين المشبه ، والمشبه به : (واذا ورد التشبيه ولا مناسبة بين المشبه ، والمشبه به ، كان ذلك قبيحا ، ولا يستعمل هذا الضرب من التوسع الا جاهل باسرار الفصاحة والبلاغة ، او ساه غافل يذهب به خاطره الى استعمال ما لا يجوز ولا يحسن ، كقول أبي نواس :

بحّ صوت المال مما منك يشكو ويصيح

فقوله : بح صوت المال من الكلام النازل بالمرة)[٢] . ولقد خاض ابن الاثير ايضا في مسألة ماء الملام ، فلم ينكرها تماما على نحو ما انكرها ابن سنان ، ولكن ليس لانه يوافق على ما فيها من بعد ، وانما لانه يعتبرها وسطا بين القرب

---

(١) المصدر نفسه : ١/ ٢٨٦ ـ ٢٨٧ .

(٢) المثل السائر : ص ٤ ، انظر ايضا نقد ابن رشيق لهذا البيت في : العمدة : ١/ ٢٧٠ وانظر كذلك نقد ابن الاثير لابي تمام في استعارة الكعب للعرض ، والخد للمال في المثل ص ١٤١

والبعد : (وما بهذا التشبيه عندي من بأس ، بل هو من التشبيهات المتوسطة التي لا تحمد ولا تذم ، وهو قريب من وجه ، بعيد من وجه . . . فهذا التشبيه ان بَعُدَ من وجه ، فقد قَرُب من وجه ، فيغفر هذا لهذا ، ولذلك جعلته من التشبيهات المتوسطة التي لا تحمد ولا تذم)[1] . وظاهر ان ابن الاثير انما يغتفر البعد اذا خالطه شيء من القرب ، والا فهو مذموم . ونحن لا نجد عنده في هذه المسألة لمحة من قبيل لمحته التي انكر فيها على المعنى ان يستخرج من صورة محسوسة ، او شاهد حال متصور كما رأينا[2] فكأنه هنالك مال الى شيء من الدقة واللطف ، ورجع هنا الى القرب والوضوح ، اما الذي يراه ابن الاثير سبب بعد تشبيه ابن تمام (فهو ان الماء مستلذ ، والملام مستكره ، فيحصل بينهما مخالفة من هذا الوجه)[3] ، ويلاحظ ان ثمة افتراضا مسبقا يجعل الملام مكروها ، فلا يتيح للشاعر ان يرى فيه غير ذلك ، ولا ريب ان هذا حكم خارجي عقلي على شعور داخلي نفسي ، فربما استعذب الشاعر الملام لامر يرجع الى شعور ذاتي جعله يستعذب البكاء ايضا ، ثم آثر عذوبة البكاء على عذوبة الملام . فطلب من الساقي ان يبعد عنه كأس الملام ، ما دام قد رضي بكأس البكاء وقد كان في كل منهما شفاء لما يعانيه من وجد باطني يتأبى على التعليل العقلي المحض ، أجل ربما كان ثمة تمحل ظاهر في مثل قول ابي نواس : بح صوت المال ، ولكن المشكلة هي أن النقاد لم ينكروا مثل هذه الاستعارات من خلال نظرة فنية، وانما فعلوا ذلك غالبا من خلال نظرة عقلية ، فصاغوا قانون الوضوح قيدا يكبل خيال الشاعر ، ويفرض عليه فرضا ان يعبر عن شعوره من خلال تقليد معين ، فالمسألة ليست في المثل وانما في المبدأ الذي قد ينطبق على المثل ، وقد لا ينطبق اذ يمكن

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٦٠

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٢ - ١٢٣

(٣) المثل السائر : ص ١٦٠

تصور استعارة بعيدة دون أن تكون قبيحة ولو ان النقاد حكموا على الاستعارة من خلال قانون الفن ، لا من خلال قانون الوضوح لكان يمكن الشاعر ان يتحرر في استعارته من كل قيد الا قيد الفن .

على ان ابن الاثير ما لبث ان قال : **ان الوضوح هو غاية الشعر مثلما هو غاية النثر** ، وانكر ما ذهب اليه الصابي من ان الغموض هو غاية الشعر ، والحق ان **مذهب الصابي** هذا يبدو غريبا بين مذاهب النقاد الذين ما انفكوا يطالبون بالوضوح ذلك انه لم يقتصر على نصرة لطف الاستعارة ، وانما **جعل الغموض فيصلا بين الشعر والنثر** ، فكأنه قرن الشعر بالغموض ، والنثر بالوضوح وحقا انه لا مر جوهري ان يلاحظ ناقد متقدم ما في غموض الشعر من فضل ، ولا سيما في معرض جوابه لسائل عن الفرق بين ابداع الشعر ، وابداع النثر ، فلقد ادرك ان الشعر كلام محدود ينبغي ان يعبر عما هو غير محدود ، ومن ثم فلا بد له من ان ينطوي على ما يلطف او يغمض من المعاني التي لا يتسع هيكل الشعر للإفاضة فيها ، ويلوح ان الصابي يشير بذلك الى قيمة الرمز في الشعر من حيث كونه ينقل ما لا ينقله النثر من ايحاء ، وذلك رأي عميق ينبه على ان **الشعر ليس مجرد تصوير شكلي ، وانما هو تعبير معنوي ايضا** ، ولما كان التعبير يتعلق بالشعور اقتضى الامر ان يتعلق بالغموض ايضا لانه لا يمكن جلاء الشعور بوضوح ، كما هو شأن النثر حين يجلو المعنى بوضوح ، ما دام الشاعر لا يستطيع ان يفيض في الكلام كما يفيض الكاتب ولا ينبغي له ان يفيض يقول « الصابي » في رواية ابن الاثير (ان طريق الاحسان في منثور الكلام ، يخالف طريق الاحسان في منظومه لان الترسل هو ما وضح معناه ، واعطاك سماعه في اول وهلة ما تضمنته الفاظه ، وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه . . . ولسائل ان يسأل فيقول من أية جهة صار الاحسن في معنى الشعر الغموض وفي معاني الترسل الوضوح ، فالجواب : ان الشعر بني على حدود مقررة ، واوزان مقدرة

وفصلت أبياته ، فكان كل بيت منها قائما بذاته ، وغير محتاج الى غيره . . . فلما كان النَفَسُ لا يمتد في البيت الواحد باكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل، احتيج الى ان يكون الفصل في المعنى ، فاعتمد ان يلطف ويدق ، والترسل مبني على مخالفة هذا الطريق)[1] اذن ، فالغموض الذي اشار اليه الصابي هو ضرب من الرمز الذي يوحي بالمعنى ولا يشرحه ، ويبدو ان ابن الاثير خيل اليه ان الصابي يريد التعقيد ، فانكر عليه قوله انكارا شديدا ، واستغفر الله من قول يجعل الغموض طابع الشعر ، فالوضوح هو ما ينبغي ان يكون شأن كل كلام منثور او منظوم ، سواء أكان مفردا ام مركبا ، وان كان ما ركب من الكلام يتفاوت فيما يمكن ان يفهم منه ، ولم يقنع ابن الإثير ايضا برأي الصابي في ان ضيق مجال الشعر عن مجال النثر يقتضي شيئا من الايحاء الذي ينطوي على معان شتى في لفظ قليل على سبيل الرمز واحتج بأن الغموض لا يمكن ان يقبل مثلا في الكلام المسجوع وهو قرين الكلام المنظوم ، قال يرد على كلام أبي اسحق الصابي : (عجبت من مثل ذلك الرجل الموصوف بذلاقة اللسان ، وبلاغة البيان ، كيف يصدر عنه مثل هذا القول الناكب عن الصواب الذي هو في باب ، ونصي النظر في باب ، اللهم غفرا . . . اما قوله ان الترسل هو ما وضح معناه ، والشعر ما غمض معناه ، فان هذه دعوى لا مستند لها ، بل الاحسن في الامرين معا انما هو الوضوح والبيان . . . وكل كلام منثور ومنظوم فينبغي ان تكون مفردات الفاظه مفهومة ، لانها ان لم تكن مفهومه فلا تكون فصيحة ، لكن اذا صارت مركبة ، نقلها التركيب عن تلك الحال في فهم معانيها ، فمن المركب منها ما يفهمه الخاصة والعامة ، ومنه ما لا يفهمه الا الخاصة ، وتتفاوت درجات فهمه . . . ثم لو سلمت اليه هذا فماذا يقول في الكلام المسجوع الذي

---

(١) المثل السائر : ص ٣٢٢ .

كل فقرة منه بمنزلة بيت من شعر)[1] وظاهر ان موقف ابن الاثير يعبر عن النظرة النقدية الجامدة ، التي لا يمكنها ان تقبل جديداً مهما كان هذا الجديد عميقاً ، ولا ريب ان الصابي قد ادرك مبدأ قيما كان من شأنه ان يخلص الشعر من ربقة التصوير الظاهري ، ويضفي عليه ضربا من الغموض اللطيف . ولعل مما يؤكد جمود ابن الاثير هو انه اذ أنكر الغموض فرقا بين الشعر والنثر ذهب الى أن الفرق ينحصر في ثلاثة امور ، اولها : نظم احدهما ، ونثر الآخر، وثانيها : ان من الالفاظ ما يعاب في الشعر دون النثر ، وثالثها : ان الشعر لا يجود اذا طال ، والحق انها فروق سطحية ترجع الى الشكل المحض ، وتجعل من الشعر ضربا من الكلام المنظوم فحسب ، وكان على ابن الاثير ـ ما دام قد لاحظ ان العجم يفضلون العرب في الشعر المطول الملحمي) ـ ان ينتبه الى ان الفرق اذن هو شيء آخر لا يرجع الى الشكل بقدر ما يرجع الى تعلق الشعر بما هو أبعد من محاكاة امور ظاهرة ، على نحو ظاهر[2] .

أما عبد القاهر فقد تعمق مسألة الغموض حتى اتى فيها بالرائع المعجب وأفاض في تقليب وجوه الرأي فيها بما لا ينقضي منه العجب ، فجعلنا على بصيرة من أمر الغموض ، وبما يتجلى فيه من لطف ، وعضد المذهب القائل بلطف الاستعارة بما لا سبيل الى نقضه ، فجعل له الغلبة او كاد ، ومازه من التعقيد ، وربما كان مرجع ذلك مذهبه العقدي القائم على التأويل ، المعرض عن الاخذ بالظاهر ، او ربما كان ايضا مذهبه البلاغي الذي يرى المعنى في نظم اللغة لا في الفاظها ومهما يكن فقد جعل غموض المعنى ، وخفاء التشبيه ، وغرابة الاستعارة امورا جوهرية للبلاغة .

---

(١) المثل السائر : ٣٢٢ ـ ٣٢٣ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٣٢٤ .

ولقد بدأ عبد القاهر فانكر ان تكون بلاغة الاستعارة في قوة الشبه المفضي الى المطابقة ، لأن الحقيقة نفسها اولى بذلك من التشبيه ، واذا كانت قوة الشبه مطلوبة فلما تنطوي عليه من مزية في اثبات وجه الشبه توافق غريزة الانسان ، ولولا هذه المزية لا لتحق التشبيه بالحقيقة ، وفقد تلك الهزة التي يحدثها في نفس الانسان وما هذه المزية الا خفاء وجه الشبه على نحو يجعل التصريح به امرا منكرا : (واعلم ان من شأن الاستعارة ، انك كلما زدت ارادتك التشبيه اخفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى انك تراها اغرب ما تكون اذا كان الكلام قد الف تأليفا ان اردت ان تفصح فيه بالتشبيه خرجت الى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع ، ومثال ذلك قول ابن المعتز :

أثمرت اغصان راحته بجنان الحسن عنابا

ألا ترى انك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه، وتفصح به، احتجت الى أن تقول : اثمرت اصابع يده التي هي كالاغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من اطرافها المخضوبة ، وهذا ما لا تخفى غثاثته)[1] .

والحق ان هذه النظرة التي ترفض التأويل الواضح الذي يخرج وجه الشبه من لطفه ، ويرده الى بساطته الاولى ، من شأنها ان تخلص التشبيه من محاكاته الحرفية ، وتجعله بمعزل عن التعليل العقلي المحض ، والتعليل العقلي انما يسلب الصورة ايحاءها الخيالي ، ويجعلها اقرب الى الجمود والفرق بين الصورة التي ينظر اليها بما تنطوي عليه من حياة ، او بما تنطوي عليه من جمود هو كالفرق بين الحي والجامد ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : (ليس من السائغ ان تؤخذ الصور مأخذ المرئي الجامد ، المنحوت او المرسوم)[2] ومن المسلم به ان الخيال في البيت السابق يهتدي من خلال نظرة حيوية شاملة الى صورة جميلة تتجلى في

(١) دلائل الاعجاز : ص ٣٤٦

(٢) الصورة الأدبية : ص ١٤٤

التأليف البارع بين الثمار ، والاغصان، والجنان والعناب ، ولكن هذه الصورة الجميلة ذاتها تذهب بددا اذا ما راح العقل يسلبها عصارة الحياة اذ يلتمس العلاقة الواضحة بين الاغصان والاصابع والعناب .

ويلوح ان نظرة عبد القادر الى فضل الغموض قد تمكنت منه حتى جعلها علما على البلاغة ، فلاحظ انها تنفرد به بين جميع العلوم ، فاذا كانت العلوم جميعها تعتمد التصريح ، فالأمر في علم الفصاحة خلاف ذلك : (فانك اذا قرأت ما قاله العلماء فيه ، وجدت جله ، اوكله رمزا ، ووحيا وكتابة ، وتعريضا وايماء الى الغموض من وجه لا يفطن له الا من غلغل الفكر وادق النظر ، ومن يرجع من طبيعته الى المعيته، يقوى معها على الغامض ويصل بها الى الخفي ، حتى كان بسلاً حراما ان تتجلى معانيهم سافرة الاوجه لانقاب لها ، وبادية الصفحة ، لا حجاب دونها ، وحتى كأن الافصاح بها حرام وذكرها الا على سبيل الكتابة والتعريض غير سائغ)[1] الغموض اذن مدار البلاغة ، ويصعب على الذهن ان يوفق بين ما ذهب اليه عبد القاهر هنا ، وبين ما كاد النقاد ان يجمعوا عليه من امر الرؤ ية والوضوح ، ولا سيما ان عبد القاهر نفسه لم يكن بمعزل عن طلب المرئي والواضح ، كما رأينا في كلامه على الانس الحاصل بالانتقال عن الصفة الى العيان بما يزيل الريب[2]. على أن عبد القاهر يبقى منسجماً مع جوهر مذهبه فيما ينبغي من لطف المعنى الذي يصعب ادراكه من الوهلة الأولى ، لما في ذلك من متعة خفية منشؤ ها المعرفة بعد جهل ، وهذا هو ما يريده بالغموض المركوز في جِبِلّة الانسان : (من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له او الاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ،

---

(١) دلائل الاعجاز : ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠

(٢) انظر : اسرار البلاغة ص ١٠٥ ـ ١٠٦

وبـالميزة اولى ، فكان موقعـه من النفس اجـل وألـطف ، وكانـت به اضـن واشغف)[1].

ولقد صار مسلماً به في النقد الحديث ـ كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال ـ ان (الصورة التعبيرية الايحائية اقوى فنيا من الصور الوصفية المباشرة ، اذ ان للايحاء فضلا لا ينكر على التصريح)[2] وربمـا كان ذلك يذكر بما قالـه الفارابي عن « الاخطار بالبال » وعن « محاكاة الشيء بالامر الا بعـد » وانهـا (اتم وافضل من محاكاته بالامر الاقرب) وهو ما عبر عنه بـ « محاكاة المحاكاة » التي تبعد عن الحقيقة رتبتين[3] ، وذلك كله مما يعضد الميل الى الايحـاء فينـأى بالشعر عن محاكاة الظاهر فحسب ، ويجعله سبباً في اثارة الاسئلـة فضـلا عن الاجابة عنها ، وكما يقول غويو : (ليس في وسع كل نظريات الفلك ان تمنع منظر السماء اللانهائية من أن يثـير فينـا نوعـا من القلـق الغـامض ، والتلهف الظامىء الى المعرفة ، وهـذا هو الجمال الشعـري الـذي للسماء . ان العلماء يحاولون ان يرضونا بالاجابة عن تساؤلاتنا ، اما الشاعر فهو يأسرنا بإثارة هذه التساؤلات وقد يفضل في بعض الاحيان ان يفعل ما يفعله الموسيقي اذ يدعنا نجد النغمة الحساسة في نوع من الانتظار القلق ، بدلا من ان يكفي الاذن ـ والروح كفاية كاملة)[4] ويقول ايضا : (ان الظل حلية الاشياء : ان اشعة القمر تجعل كل الاشياء كأنها تسبح في سحاب شفاف ناعم ، وهـذا السحـاب هو الشعـر بعينه . . . لعل الجمال الشعري ان لا يكون الا فيما نرتاب فيه دون ان نراه . . . انـه (اي الشاعـر) يفضـل ان يحـزر على أن يرى ، ان يتخيل على أن

---

(١) المصدر نفسه : ص ١١٨

(٢) النقد الادبي الحديث : ص ٤٥١

(٣) انظر : مجلة شعر ، ص ٩٥

(٤) مسائل فلسفة الفن : ص ١٢٥

يكتشف . . . ليست الطبيعة جميلة دون حجاب)[1] . ثم يعلل جمال الغموض فيقول : (ان غموض الاثر الفني ينشأ عن سعة الآفاق التي يفتحها)[2] .

ربما جاز لنا ان نقول اذن : ان عبد القاهر كان يقصد الى شيء من هذا ، عندما كان يلح على الغموض الموحي ، وعندما كان يرى ان اجتلاب الشبه البعيد ضرب من الظرف ، فمناط الجمال هو ذلك (التلهف الظامىء للمعرفة) الذي تحدث عنه غويو ، وهو أشبه بما يشير اليه عبد القاهر من نيل الشيء (بعد الطلب له ، او الاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين اليه) ولعل كلمة الحنين ذات مدلول خاص في هذا المجال ، لما تنم عليه من معنى نفسي يخالج الانسان ازاء المعنى الغامض ، فضلا عما حدثنا به عبد القاهر ايضا من اجتلاب الشبه (من النيق البعيد) (ان لتصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاطه مع ذلك له من غير محلته ، واجتلا به اليه من النيق البعيد بابا آخر من الظرف ، واللطف ومذهبا من مذاهب الاحسان لا يخفى موضعه من العقل)[3]

ولسنا ندري بعد ذلك ما يريده الدكتور مصطفى ناصف بقوله : ان عبد القاهر كان سببا في غلبة معنى الغرابة على التشبيه ، وابعاده عن القريب المألوف ، وجعله قائما على (الولع بالتضاد الذي يخرج نسقا من الاشياء لا قوام واقعي لها ، والتحلل في مباغتة مروعة من العلاقات الاليفة المعتادة التي تنساب في الحياة)[4] . ذلك أن عبد القاهر لم يكن مولعا حقا بالتضاد المنسق ، ولا سيما

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٢٣ ـ ١٢٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٨ .

(٣) اسرار البلاغة : ص ١٠٨ ـ ١٠٩

(٤) الصورة الادبية : ص ٦٧

انه يصرح : (ان قولنا الصورة انما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا)[1] ويثني في عدة مواضع على التصوير الـذي يخرج الخفي الى الجلي - كما رأينا - وايضا فانه لم يعرض عن العلاقات المألوفة ، ولكنه رأى بحق ان اقتصار التشبيه على ما هو مألوف مبتذل ، انما ينأى به عن الفن ، وان شيئا من الغموض قد يضفي عليه طابعا محببا فضلا عما تثيره حركة الذهن في ادراك المعنى البعيد من لذة واضحة : (كالجوهر في الصدف ، لا يبـرز لك الا ان تشقـه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه)[2] .

على أن في كلام الدكتور مصطفى ناصف امراً آخر ربما لا يكون مسلماً به ، وهو قوله ان النقاد لم يقفوا عند شرط الايضاح ،وانما غادروه الى الاخفاء ، وان هذه حال أبي هلال العسكري ، وعبـد القاهـر ، قال : (اننـا الان نرى أن الصورة مادتها ما تعطيه الحواس ، وما يتناثر قريبا منا من فتات الحياة الاليفة ، ولكن ذلك كله لم يقصد اليه البلغاء غالباً ، تناقلوا صفة الايضاح ، وعدوا رتبه موضـوع درس متميز ، ثم انسلـوا خفية الى شواهد تقـوم على الاخفـاء ، والابعاد ، هذه حال أبي هلال ، وعبد القاهر من بعـده . . .)[3] . امـا ان البلغاء لم يقصدوا صفة الايضاح ، فقد رأينا انهم كادوا ان يجمعوا - اللهم الا عبد القاهر احيانا - على أن وجه الشبه ينبغي ان يكون دائماً واضحاً للعيان ، واما أن عبدالقاهر قد قصد الى الاخفاء ، فالحق انه لم يفعل ذلك رغبة في الاخفاء نفسـه ، وانمـا رغبـة في الايضـاح الـذي يتجلى بعـد الإخفـاء أقـوى وأظهر : (كالجوهر في الصدف لا يبرر ذلك إلا ان تشقه) وحقاً فان الجوهر المكنون اجمل من الجوهر المباح وكلاهما جوهر .

---

(١) دلائل الاعجاز : ص ٣٨٩

(٢) اسرار البلاغة : ص ١١٩

(٣) الصورة الادبية : ص ٦٤

ولعل مما يعضد مذهب عبد القاهر في الغموض ، انه نبه على الفرق بينه وبين التعقيد ولعل خفاء هذا الفرق هو ما ساعد على تحميل عبد القاهر جريرة وقوع البلاغة في اسر التعقيد اللفظي والتأليف بين التضاد ، بيد أن عبد القاهر نبه على أن الغموض يقف عند حد مقبول لا بد منه لجلاء وجه الفن فاذا ما جاوز ذلك الحد صار تعقيداً مذموما ، ومنشأ التعقيد في الغالب اختلال نظم الكلام على نحو يسيء الى الدلالة المعنوية: (فان قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعمد ما يكسب المعنى غموضا ، مشرفا له ، وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، الا تراهم قالوا : ان خير الكلام ما كان معناه الى قلبك اسبق من لفظه الى سمعكَ فالجواب : انني لم ارد هذا الحد من الفكر والتعب ، وانما اردت القدر الذي يحتاج اليه في نحو قوله : فان/ المسك بعض دم الغزال . . واما التعقيد فانما كان مذموما لاجل ان اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع ان يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى اليه من غير الطريق كقوله :

وكذا اسم اغطية العيون جفونها ... من انها عمل السيوف عوامل

وانما ذم هذا الجنس ، لانه احوجك الى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله ، وكدّك بسوء الدلالة ، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ، ولا مملس ، بل خشن مضرس ، حتى اذا رمت اخراجه منك عسر عليك واذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن)[1]

من الجلي اذن ، ان عبد القاهر قد افرغ جهده في نهج سبيل البلاغة الوسط بين الابتذال والتعقيد ، فرفعها عن الابتذال ، وصانها من التعقيد فلم يطلب الاغماض الا رغبة في الايضاح ولكنه ذلك الايضاح الذي يقع من المرء

(١) اسرار البلاغة : ص ١١٨ ـ ١٢٠

موقعاً لطيفاً ممتعاً يشعر معه بقيمة الفكر ، وروعة الخيال ، ولعل عبد القاهر يشبه في ذلك ارسطو الذي اوصى ايضاً بالا تكون الاستعارة بعيدة المنال من جهة ، او واضحة كل الوضوح من جهة اخرى [1] ، بل تكون لطيفة تدرك بالتأمل في الصلة الكامنة بين الأشياء المتباعدة .

ولقد اهتدى عبد القاهر في مناقشته لهذه المسألة في كتابيه الى مبدأ فذ ، يتجلى فيما نبه عليه من أن التناقض بين جزئيات الصورة قد يفضي - خلافا لما قد يفترض - الى التآلف ، وذلك من حيث اثر الصورة في الحدس ، بحيث يكون ائتلاف الصور من حيث العقل والحدس ، في وضوح اختلافها من حيث العين والحس[2] ، وذلك كما هو معهود في فن النحت حين يصنع المصور صورته من أجزاء تختلف في الشكل والهيئة ، فيكون ذلك ادعى الى التلاؤم ، وهذه المقارنة إن كانت تعود بنا مرة اخرى الى ربط الشعر بالتصوير - فانها ها هنا تغدو مقارنة قيمة حقا ، لانها تفسح للخيال في حركة الجمع بين المتناقضات ، على نحو يؤلف بينها ، ويجعل الصورة اكثر انسجاما بين جزئياتها ، مما لو أخذت هذه الجزئيات من المتآلفات اصلا ، والحق ان هذا هو عمل الخيال المحض ، الذي ينتزع من الاشياء علاقات جديدة يؤلف بينها على نحو جديد ليس على سبيل الجمع - كما هو عمل الوهم - وانما على سبيل التوحيد - كما هو عمل الخيال - يقول عبد القاهر : (ان الاشياء المشتركة في الجنس ، المتفقة في النوع ، تستغني بثبوت الشبه بينها ، وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في ايجاب ذلك لها ، وتثبيته فيها وانما لصنعة تستدعي جودة القريحة ، والحذق الذي يلطف ويدق ، في أن يجمع بين اعناق المتنافرات في ربقة ، ويعقد بين الاجنبيات معاقد نسب وشبكة وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل ، الا لانهما يحتاجان من

---

(1) انظر : النقد الأدبي الحديث ، ص ١٣٠

(2) انظر : اسرار البلاغة : ص ١٣٠

دقة الفكر ، ولطف النظر ، ونفاذ الخاطر ، الى ما لا يحتاج اليه غيرهما ، ويحتكمان على من زاولها والطالب لها في هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما ، ولا يقتضيان ذلك الا من جهة ايجاد الائتلاف في المختلفات ، وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات ، وسائر الأعمال التي تنسب الى الدقة ، فانك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها اشد اختلافا في الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك اتم ، والائتلاف ابين ، كان شأنها اعجب والحذق لمصورها اوجب ، واذا كان هذا ثابتا موجودا ومعلوما معهودا من حال الصور المصنوعة ، والاشكال المؤلفة فاعلم انها القضية في التمثيل واعمل عليها واعتقد صحة ما ذكرت لك من أخذ الشبه للشيء مما يخالفه في الجنس ، وينفصل عنه من حيث ظاهر الحال ، حتى يكون هذا شخصاً يملأ المكان وذلك معنى لا يتعدى الافهام والاذهان ، وحتى ان هذا انسان يعقل ، وذلك جماد او موات لا يتصف بأنه يعلم او يجهل)[1].

ولم يفت عبد القاهر ان يلاحظ ان حكم المشبه في هذه المسألة يرجع الى العقل لا الى العين والى الروية لا الى الرؤية ، والى ادراك الشيء دون الذات لا خارجها : (ولم تأتلف هذه الاجناس المختلفة للمتمثل ، ولم تتصادف هذه الاشياء المتعادلة على حكم المشبه ، الا لانه لم يراع ما يحضر العين . ولكن ما يستحضر العقل ولم يعن بما تنال الرؤية ، بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر الى الاشياء من حيث توعى فتحويها الامكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة)[2] . وكذلك لم يفته ان ينبه على ان مجرد التأليف لا يقتضي الاصابة فلا بد من التماس ملاءمة معقولة تستنبط من مناقضة محسوسة ، فاذا كانت الاشياء متناقضة من حيث مظهرها المرئي ، فينبغي ان تكون مؤتلفة من حيث اثرها في العقل والحدس ـ ، وتلك اشارة قيمة الى الحدس ـ وايضا فان هذا الائتلاف انما

---

(١) انظر : اسرار البلاغة : ص ١٢٧ ـ ١٢٨

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٩

يعتمد على أصل عقلي ولكنه خفي يدرك بالتأمل ، ولا يجوز ان يستكره التشبيه على ما ليس موجودا اصلا : (ولم ارد بقولي : ان الحذق في ايجاد الائتلاف بين المختلفات في الاجناس ، انك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل ، وانما المعنى ان هناك مشابهات خفية يدق المسلك اليها ، فاذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل)[1]

وربما لا نغلو اذا قلنا ان هذه الفكرة هي خير ما يمكن ان يقال في الخيال ، وان ما اتى به ، « كوليردج » بعد قرون انما يمت بنسب واضح الى ما ذهب اليه عبد القاهر ، والا فأي فرق بين القول بـ (ايجاد الائتلاف في المختلفات) ، وتصادف « الاشياء المتعادية » واستنباط الائتلاف العقلي من التناقض الحسي (حتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس ، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس)[2] وبين قول « كوليردج » : (. القوة التركيبية السحرية التي افردنا لها لفظة « الخيال » تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن ، او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتعارضة . . الاحساس بالمتعة الموسيقية ، والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة)[3] .

وهكذا ، فلعل عبد القاهر قد اهتدى الى طبيعة الخيال ، وصلته بكشف العلاقات الغامضة بين الأشياء ، على نحو يؤلف بين ما تناقض منها ، اما كيف عجز عبد القاهر والنقاد بعده عن الافادة من هذا الكشف القيم ، فتلك مسألة اخرى ، اذ يبدو ان سلطان المحاكاة الظاهرة ، كان أقوى من ان تضعفه فكرة عابرة في تضاعيف كتاب .

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٣٠ - ١٣١

(٢) المصدر نفسه : ص ١٣٠

(٣) ريتشاردز : مبادىء النقد الادبي ترجـ الدكتور مصطفى بدوي القاهرة ١٩٦٣ ص ٣١٥

جـ ـ المحاكاة بين الصدق والكذب :

قال الفارابي : ان الاقاويل الشعرية كاذبة بالكل لا محالة[1] ، ولا ريب انه كان يريد تمييزها من ضروب الاقاويل الاخرى ، البرهانية ، والجدلية ، والخطابية ، من حيث اعتماد الاقاويل الشعرية على التخييل ، ولم يكن يريد بها سوءاً ، لانها في النهاية ضرب من القياس (يرجع الى نوع من انواع السولوجسموس او ما يتبع السولوجسموس ، وأعني بقوله : ما يتبعه الاستقراء ، والمثال ، والفراسة وما أشبهها ، مما قوته قوة قياس)[2] ، على أن النقاد لامرٍ ما فهموا من الكذب شيئا آخر ، فظنوا انه نقيض الصدق وافضى هذا الغلط ، فضلا عن اقتران مصطلح الصدق بالمدلول الديني الخلقي ، الى التخبط طويلا بين القول : ان الكذب هو غاية الشعر ، وبين القول : ان الصدق هو غاية الخلق ، وكأن ثمة تعارضا بين الشعر والخلق ، ويلوح ان منشأ الغلط يرجع الى الخلط بين مفهوم الخيال ، ومفهوم الكذب ، على نحو يوهم الوحدة ، وربما كان ارسطو مصدر هذا الخلط ، لانه ازرى بالخيال اذا لم يخضع لوصاية العقل وجاء ابن سينا فحذر منه[3] ، ولكن ارسطو كان قد وضع قواعد المحاكاة بما يكفل لها تصوير الفعل الانساني كما هو كائن ، او محتمل من خلال غاية خلقية تطهيرية ، فلا تعارض بين الشعر والخلق في معيار الفن ، ثم أن الصدق ـ كما يقول «كروتشه» ـ انما يفرض باسم الجمال ، ولا يفرض باسم الخلق ، لانه تعبير عن عدم خداع الذات ، وليس تعبيرا عن عدم خداع الجار[4] ، بيد أن النقاد العرب انكروا ان يوصف الشعر بالصدق الجمالي او الاخلاقي وخيل اليهم

---

(١) انظر : فن الشعر : ص ١٥٠ ـ ١٥١

(٢) المصدر نفسه : ص ١٥١

(٣) انظر : النقد الأدبي الحديث : ص ١١٧/ ١٦٢

(٤) علم الجمال : ص ٧١ .

أن بلوغ غاية الفن يقتضي الغلو في طلب المثل الاعلى من صفـات الشيء دون طلب الصادق منها ، ويحار المرء في تعليل ما يلوح من تناقض بين إيثار النقاد للمحاكاة الواضحة الصادقة ، وبين ذهابهم الى جعل الكذب قيمة شعرية ، فان لم يكن الكذب فالغلو ، والا فيكف نفسر انكارهم للتشبيه البعيد من ناحية ، وولعهم بالغلو البعيد من ناحية اخرى ؟ افما كان يجـدر بمـن اشتـرط وضـوح المحاكاة ان يشترط صدق المحاكي ؟ اتراهم امنوا بالصدق الجزئي في التشبيه ، والكذب الكلي في الشعر ؟ اغلب الظن أن النقاد كانوا يميلـون الى أن يروا في الشعر مجلى مثل مجردة ، لا بد ان يكشف عنها الشاعر سواء اكان صادقا ام لم يكن بل الاولى الا يكون صادقا لأن اعذب الشعر اكذبه كما يقولون ، على انهم آثروا فيما يتعلق بالتشبيه ، ان يكون قريبا صادقا ، والغريب ان كلا الامرين مما يضـعف خيال الشاعـر بمـا يفرضـه من قيود ، ولـو انهـم عكسـوا فاشترطـوا « الكذب » في التشبيه بمعنى البعد و « الصدق » في الشعر بمعنى القرب لكان اولى ، وربما قيل : ان مذهبهم في الكذب وجعله مرادفا لما يشبه معنى الخيال ، يناقض ما يقال من ولعهم بمحاكاة الظاهر من خلال قيود تضعف الخيال ، وليس الامر كذلك ، لانهم ارادوا بالكذب ان الشاعر ليس ملزما بالصدور عن موضوع بعينه ما دام يجيد صياغة اي موضوع ، وكما لا يعيب فن النجار رداءة الخشب كذلك لا يعيب الشاعر كذب الموضوع ولا ريب ان هذا المفهوم يرجع الى اعتبار التصوير وحده معيار الفن مهما كان موضوع التصوير ، ولا بد للشاعر اذن من أن يغدو اسير الشكل من ناحية والكذب من ناحية اخرى ، فلا يبالي بأن يكون شعره مرآة ذاته اذا كان مرآة الاشياء ، ولا يبالي بأن يجعل خاتمه من حديد اذا كان يحسن صياغته ، وربما رجع بنا ذلك الى مفهوم افلاطون الذي جعـل الشاعـر حامل مرآة يجلو بها طبيعة « الشيء » لا طبيعة « النفس » ولـم يجعلـه يحاكي بالكلمة ما يحاكيه الموسيقار باللحن من صادق المشاعر .

على ان النقاد ، اذ زينوا للشاعر ان يغفل التعبير عن نفسه ، ليجيد التعبير عن فنه لم يدعوا له الخيار في طابع الفن نفسه ، فثمة اعراف وتقاليد لا بد ان يخضع لها كيما يحظى بالرضا ، اجل ان عليه ان يحاكى الشيء من خلال قيود النقاد ، وذلك ما يحرمه من عالم الشعور الذاتي اللامتناهي ، ويجعله حبيس عالم الاشياء المتناهي ، فلا يجد الا ان يبدىء ويعيد في وصفه وصفا ظاهرياً وعلى هذا النحو كان اتجاه النقد الى جعل الكذب غاية فنية ذا اثر بالغ في حرمان الشعر ـ غالباً ـ من التعبير الذاتي الصادق ، وما ينطوي فيه من اخيلة قد تبدو في ظاهرها متناقضة مع رسوم العقل ، بيد انها تكون منسجمة مع خلجات النفس ، وقد رأينا كيف انكر النقاد على ابي تمام ان يجعل للملام ماء والملام في عرفهم امر مكروه ، اليسوا قد درجوا على ان يجعلوا الماء للصبابة فحسب ؟ وهكذا ، فليس فيما اولعوا به من الكذب اية قيمة خيالية نفسية ، لاقترانه ـ غالباً ـ بالتصوير. وكأن التصوير ينبغي ان ينصب على الشيء وحده دون الذات ، اما علة ذلك فلعلها رغبتهم في اخضاع الشعر لتقاليد معينة ، فأما الشيء المحسوس فيمكن اخضاعه ، واما الذات فلا سبيل الى اخضاعها ، اذن فلتهمل محاكاة الذات ، وليقل الشاعر ما يشاء ، ولينقضه فيما بعد اذا شاء ، ولكن شريطة ان يتقن تصويره دائماً .

لم تكن الحقيقة اذن غاية النقاد في الشعر ، وانما الزخرف ، واذا كان افلاطون قد ازرى بالشعراء لما يشوهونه من الحقائق سواء فيما يتعلق بوصف الالهة ام فيما يتعلق بوصف الاشياء ، واذا كان ارسطو يرى ان الحقيقة هي غاية الشعر النهائية ، وان الشاعر اذا ابتعد عنها قليلاً ، فلكي يبتغي سبيل الاقناع الفني[1] ، فان النقاد العرب اختاروا جوار افلاطون مع فارق جوهري هو انهم لم يزروا بالشعر لما يشوه من حقائق ، وانما ذهبوا الى نقيض ذلك فآثروا هذا

(١) انظر : النقد الادبي الحديث : ص ٦٠ ـ ٦٢

التشويه ، وجعلوا للشاعر ان يكذب ، وجعلوا الكذب من غاية الفن فكأنهم كانوا يؤكدون ما تذرع به افلاطون حين اعرض عن الشعر ، بيد ان ما اعتبره هو عيباً اعتبروه هم فناً .

وربما كان وقوع النقد بين قطبي الصدق والكذب ، هو ما افضى بالنقاد الى إيثار جانب الكذب ظناً منهم ان الصدق قرين المألوف ، فلقد اجمع البلاغيون على ان الخبر اما صادق ، واما كاذب ، ثم اختلفوا في التفسير ، وانتهوا الى ان الخبر الصادق هو ما طابق حكمه الواقع والكاذب هو ما لم يطابق الواقع ، اما مطابقة الواقع ، فقد فهمت على انها ابتذال ، فبقي ان عدم المطابقة هو الابداع ، والغريب انه كان ينبغي لهم ـ قياساً على ايثارهم مطابقة التشبيه ـ ان يؤثروا مطابقة الواقع ، فيطلبوا الصدق ، بيد انهم ظنوا ان مطابقة الواقع لا تقتضي ابداعاً ، ومن ثم فان الابداع يقتضي غلوا وربما كان مرد ذلك ايضاً ان مفهوم الشعر يتعلق بتصوير مثل مجردة ، اكثر مما يتعلق بالتعبير عن مشاعر ذاتية حقاً ان الغلو في تصوير المثل المجردة على نحو كاذب امر غير مقبول ، وانما قبله النقاد ـ بل حضوا عليه ـ لانه يؤدي الى الاغراب فكأنهم اذ انكروا الاغراب في التشبيه قبلوه في غير التشبيه وها هنا فقد فاتهم مبدأ كان يمكن ان يخلصهم من ثنائية الصدق والكذب ، وهو مبدأ قال به الجاحظ حين ذهب الى ان من الخبر ما ليس بصادق ولا كاذب ، وطبعاً ، ان البلاغيين الذين نظروا في الامر نظرة منطقية ، لا نظرة فنية انكروا مذهبه هذا ، وافاضوا في الرد عليه قال القزويني في «الايضاح» (اختلف القائلون بانحصار الخبر في الصدق والكذب في تفسيرهما ، ثم اختلفوا ، فقال الاكثر منهم : صدقه مطابقة حكمة للواقع ، وكذبه عدم مطابقة حكمه له ، هذا هو المشهور ، وعليه التعويل . . . وانكر الجاحظ انحصار الخبر في القسمين ، وزعم انه ثلاثة اقسام : صادق ، وكاذب ، وغير صادق ولا كاذب لان الحكم اما مطابق للواقع مع اعتقاد المخبر له

او عدمه ، واما غير مطابق مع الاعتقاد او عدمـه ، فالاول : اي المطابـق مع الاعتقاد هو الصادق ، والثالث : اي غير المطابق مع الاعتقاد هو الـكاذب ، والثاني والرابع ، اي المطابق مع عدم الاعتقاد ، وغير المطابق مع الاعتقاد ، كل منهما ليس بصادق ولا كاذب ، فالصدق عنده مطابقة الحكم للواقع مع اعتقاده والـكذب عدم مطابقتـه مع اعتقـاده ، وغـيرهما ضربـان : مطابقتــه مع عدم اعتقاده ، وعدم مطابقته مع عدم اعتقاده)[1] . والحق ان مذهـب الجاحظ فيما هو ليس بصادق ، ولا كاذب كان يمكن ان يخلص الخيال من معضلة الحـيرة بـين الصدق والكذب ، فهو يمثل يذور ما عرف فيما بعد بالتخييل الذي لا ينطوي على صدق او كذب ، لانه اداة فنية يصور بها الشاعر فكرة ذهنية ، بحيث لا يمكننا القول : ان هذا الاداة صادقة او كاذبة ، لانها ليست حكماً على الواقع وانما هي تصوير للفكرة ، وهكذا فقد فات النقاد ان يفيدوا من هذا المذهـب ما يقوي ملكة الخيال بعيداً عن مشكلة الصدق والكذب .

ويحار المرء في معرفة مصدر ما نسبه «قدامة» من القول بعذوبة الكذب الى الاغريق حين قال: «إن الغلو عندي اجود المذهبين ، وهو ما ذهـب اليه اهـل الفهم بالشعر والشعراء قديماً وقد بلغني عن بعضهم انه قال : احسن الشعـر اكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم)[1] اما الدكتور طه حسين فيرى انه اذا كان ارسطو قد اجاز الغلو حقاً ، فان قدامة هو الذي مضى فأجاز الكذب : « كذلك يستغل قدامـة نظـرية اخـرى لارسطـو في كثـير من الاقتناع بصحتها ، تلك نظرية الغلو الـذي يجيزه ارسطـو على ما هو معـروف للشعــراء في جميع الأحــوال ، وللخطبــاء في احــوال خاصــة فيعد

---

(١) القزويني: الايضاح حاشية الجزء الاول من مختصر التفتازاني على تلخيص المفتـاح ، الطبعة الاولى ، بولاق ١٣١٧ هـ ص ١٧٤ ـ ١٨٩ .

(١) نقد الشعر : ص ٥٥ ـ ٥٦ .

قدامة الغلو ما يمتاز به فحول الشعراء ، ويحى على انصار الاعتدال ، ومن يرون الاقتصار على الحد الاوسط زاعماً انهم ليس لهم ان يطلبوا الى الشاعر ، من حيث هو شاعر ، ان يتوخى الصدق ، بل ولا ان يتقيد بالاخلاق نفسها)[1] وأما الدكتور محمد غنيمي هلال فينكر انكاراً تاماً نسبة القول بكذب الشعر الى ارسطو ، ويعده خلطاً وقصوراً ، لان ارسطو انما تكلم على المبالغة من خلال الاسلوب : (فهو لا يقصد مطلقاً المبالغة التي تصل الى حد تزييف الحقائق ، والا كان هذا ضاراً بالتصوير ... انما قصد الى تصوير احساس او شعور خاص بمعنى جزئي ، أي الايحاء بقوة المعنى في نفس القائل ، قوة تؤديها المبالغة(خير اداء والمعنى في ذاته بعد ذلك صحيح ... وعلى ذلك فالاستشهاد بما ورد في كتاب فن الشعر على تبرير التناقض في كلام شاعر في موقف ، او على الغلو في التعبير ، خلط وقصور ... وكلام قدامة في استحسانه المبالغة ، واشاراته الى استحسان شعراء اليونان لها ، وانهم قالوا : اصدق الشعر اكذبه ، غير صحيح الاسناد الى ارسطو مطلقاً)[2] واما الدكتور احسان عباس فيرجح ان قدامة انما فهم ذلك من مثل قول الفارابي ، ان الشعر اقاويل كاذبة من حيث اعتماده على التخييل ، قال في معرض كلامه على الفارابي : (اما الاقاويل الشعرية فانها كاذبة بالكل لا محالة لانها قائمة على التخييل ومن هنا نفهم من اين سند قادمة القول العربي اعذب الشعر اكذبه بسند من الفلسفة اليونانية)[3] ، غير ان الدكتور شكري عياد نبه على ان قدامة (كتب نقد الشعر قبل ان يكتب الفارابي

---

(١) الدكتور طه حسين مقدمة نقد النثر : في البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر دار الكتب ، القاهرة ١٩٣٣ ص ١٩

(٢) النقد الادبي الحديث : ص ١٣١ - ١٣٢ حاشية (٢)

(٣) تاريخ النقد الادبي : ص ٢١٨

تلخيصه)[1] وايضاً فان الفصل الذي تناول فيه ارسطو مسألة الكذب كان ناقصاً في ترجمة «متى» وهكذا يخلص الدكتور شكري عياد الى (ان قدامة اذا كان قد تأثر بكتاب الشعر ، فهو لم يتأثر بهذه الفكرة ، بل بما نراه مثبتاً في ثنايا الكتاب من فهم للعمل الفني على انه تصوير لامور بالغة ، سواء كانت فضائل ام رذائل تصويراً ينزع هو نفسه الى الاتقان ، ويحاول ان يعطينا مثالاً للشيء الذي يحاكيه)[2] . ويرى الدكتور شوقي ضيف ان كلام قدامة في الغلو انما يرجع الى كتاب الخطابة لا الى كتاب الشعر يقول : (ولا ريب في انه يشير الى كتاب ارسطو في الخطابة، او على الأقل لما فهمه منه من مثل قوله: ان الصناعة الشعرية انما يقصد بها التخييل لا التصديق ، وقوله : ان الخطابة معدة للاقناع ، والشعر ليس للاقناع والتصديق ولكن للتخييل)[3] ، واذا كان الامر كذلك ، فينبغي ان يكون قدامة قد اطلع على كتاب الخطابة على نحو ما ولا سيما فيما يتعلق بالتخييل الذي فسره هو بالغلو الكاذب ، دون ان يتاح له الاطلاع على تلخيص الفلاسفة لذلك الكتاب ، لانه كان معاصراً للفارابي ومتقدماً على ابن سينا وابن رشد[4] ، ولعل مما يؤكد عدم اطلاعه التام هو ان ارسطو ينص في «كتاب الخطابة» على ان المغالاة ضرب من الفظاظة يقول ابن رشد في تلخيص الخطابة (ومن التغييرات ايضاً ، الافراطات في الاقاويل ، والغلو فيها وهي تدل من حال المتكلم على الفظاظة ، وصعوبة الاخلاق ، والغضب المفرط ، مثل قول القائل : ولا لو اعطيت مثل هذا الرمل ذهباً افعل كذا وكذا ، وكما قال بعضهم ولا الزهرة

(١) كتاب الشعر : ص ٢٣٤

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٦٧

(٣) البلاغة تطور وتاريخ : ص ٨٤

(٤) توفي قدامة سنة ٣٣٧ هـ ، وابن سينا [illegible] هـ وابن رشد ٥٩٥ هـ

الشبيهة بالذهب تعدل حسن هذه الفتاة ، وهذا النوع من الكلام كثير في كلام العرب واشعارهم)[1]

ومهما يكن من أمر الميل الى الغلو ومنشأ هذا الميل ـ ولعل قدامة كان يعبر به عن جنوح المزاج العربي الى المطلق ـ فقد كان ذا اثر بالغ حقاً في وأد فضيلة الصدق ، وكان لقدامة القدح المعلى في أمر هذا الكذب الذي جعله معيار الفن الشعري ، حتى لقد زعم ان مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين بحيث يذم في احداهما ما مدحه في الاخرى ليست مباحة فحسب وانما هي دليل قوة الشاعر : (ومما يجب تقديمه ايضاً ان مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين او كلمتين ، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً بينا ، غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، اذا احسن المدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته ، واقتداره عليها)[2] ولو ذهب قدامة الى ان المناقضة قد تكون ناشئة عن اختلاف تجربة الشاعر الذاتية في زمانين ، فليس ينكر ان يكره الشاعر في يوم ما كان قد احبه في يوم آخر ، لسلمنا له بذلك ولكنه الح على اباحة التناقض من خلال مذهبه في اباحة الكذب ، فقد عقب على انتقاد امرىء القيس في قوله .

فلو ان ما اسعى لادنى معيشة	كفاني ولم اطلب قليل من المال
ولكنما اسعى لمجد مؤثل	وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي

وقوله في موضع آخر :

فتملا بيتنا اقطا وسمنا	وحسبك من غنى شبع وري

فقال : ان الشاعر لم يتناقض ، فيصرح مرة بسمو الهمة ، ومرة بضعفها ، (ومع ذلك فلو قاله ، وذهب اليه لم يكن عندي مخطئاً ، من اجل انه لم يكن في

(١) ابن راشد : تلخيص الخطابة ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، القاهرة ص٦٢٣ ـ ٦٢٤ .

(٢) نقد الشعر : ص ١٣ ـ ١٤

شرط شرطه يحتاج الى ان لا ينقض بعضه بعضاً ولا في معنى سلكه في كلمة واحدة ايضاً ، لم يجر مجرى العيب ، لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً)[1].

(الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً) ، ذلك هو المبدأ الذي افضى الى محاكاة المظاهر ، وزيف المشاعر ، وازدراء الشعر ، حتى جاء ، «الكلاعي» يقول في كتابه : «احكام صنعة الكلام» : (ان الشعر داع لسوء الادب ، وفساد المنقلب ، لانه لضيقه ، وصعوبة طريقه ، يحمل الشاعر على الغلو في الدين حتى يؤ ول الى فساد اليقين ، ويحمله على الكذب ، والكذب ليس من شيم المؤ منين)[2] ولعل ما سمي بـ «ارادة المثل» و «بلوغ الغاية» هو الذي دفع قدامة الى الذود عن الغلو المنكر في مثل قول ابي نواس :

واخفت اهل الشرك حتى انه   لتخافك النطف التي لم تخلق

لانه اذ (يخرج عن الموجود ، ويدخل في باب المعدوم ، فانما يريد به المثل وبلوغ الغاية في النعت ، وهذا احسن من المذهب الآخر . . . وكذا كل غال مفرط في الغلو ، اذا اتى بما يخرج عن الموجود ، فانما يذهب فيه الى تصييره مثلاً ، وقد احسن ابو نواس حيث اتى بما ينبىء عن عظم الشيء الذي وصفه)[3]

ليس على الشاعر اذن ان يتوخى الصدق الواقعي من خلال المحتمل ، فيمدح بما يمكن وجوده ، ولا جناح عليه اذا ما جاوز الغاية ، بل عليه ان يجاوزها ، فيغلو في نعت ما يريد نعته حتى يجعله «مثلاً» وهذا الولع بالمثل هو علة التطرف ، وكذلك ليس على الشاعر ان يتوخى الصدق الفني ، فيعبر عما يخالجه

(١) نقد الشعر : ص ١٧

(٢) الكلاعي : احكام صنعة الكلام ، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٦ ٧ ٣٦

(٣) نقد الشعر : ص ٥٦ ـ ٥٧

حقاً من مشاعر ، وانما عليه ان يقفو اثر هذا المثال ليبلغ غاية الوصف مجرداً عن ذاته ، وعلى هذا النحو ، لا يمكننا ان نهتدي الى حقيقة ما كابده ابو نواس من شعور وهو يصنع بيته ، فمن المحتمل ان يكون هذا البيت انموذجاً من صنعة شاعر آخر أراد المثل ايضاً على ما رسم النقاد ، فجاوز الغاية في النعت اذ ليس في هذا البيت ما يميز قائله ، وهكذا فهو يغفل الحقيقة مرتين : فيغفلها فيما يتعلق بالممدوح اذ ينظر الى «المثل» لا الى «الواقع» ، ويغفلها فيما يتعلق بالشاعر ، اذ ينظر الى «المثل» ايضاً لا الى «الذات» ، فينأى بذلك عن الواقع والذات معاً ، وانى لنا ان ننتظر من مثل هذه المبادىء النقدية ان توجه الشعر الى التعبير عن اعماق الذات ، او الى محاكاة الحقيقة ؟.

على ان قدامة عاد فجعل من عيوب المعاني ما يمتنع وجوده ، ولا يكون من قبيل الغلو ، وكأنه خشي ان يُرمى بالتناقض فوضع لذلك معياراً يتلخص في ان ما يقبل من الغلو هو ما يكون من طباع الشيء ولكن يؤتى به على سبيل المبالغة ، اما الممتنع فلا يكون من طباع الشيء اصلاً نحو قول أبي نواس :

يا امين الله عش ابداً   دم على الايام والزمن

اذ ليس في طباع الانسان ان يعيش ابداً ، وهكذا ، فما يحسن من الغلو هو ذاك الذي يقبل وضع «كاد» ويبقى سائغاً ، ولا يسوغ مثل قولنا : امين يكاد يعيش ابداً[1] .

ويبدو ان شغف قدامة بالمقارنة بين «المادة» و«المعنى» افضى به الى الاعتقاد بأن معيار الفن ليس المعنى وانما الصياغة ، فللشاعر ان يعبر عما شاء من معان دون النظر الى غاية ما وليس ثمة معنى فاحش او وضيع في معيار الفن ، فلا

---

(١) انظر : نقد الشعر : ص ٢٠٨ - ٢٠٩

يعاب الشاعر بقبح معانيه اذا ما احسن صياغة هذا القبح ، وكأن قدامة يريد القول : ان اقحام المعيار الخلقي في ما يقوم على المعيار الفني غلط بين : (فاني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله) :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذي تمائم محول
اذا ما بكى من خلفها انصرفت له ... بشق وتحتى شقها لم يحول

ويذكر ان هذا معنى فاحش ، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته)[1] ويقول ايضاً : (المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله ان يتكلم منها فيما احس وآثر ، من غير ان يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، اذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة)[2] .

وحقاً ، ان اطلاق يد الشاعر في اغتراف ما شاء من معان ، امر تقتضيه طبيعة الفن ، بيد ان المعضلة هي في جعل الكذب قرين الحرية ، بما من شأنه ان يئد الحرية ذاتها ، ولو ان قدامة اذ اجاز للشاعر ان يقول ما شاء قد اشترط ان يكون هذا القول نابعاً من تجربة صادقة ، لكان قد افضى بالشعر الى ان يغدو معادلة صادقة بين الذات والعالم ، اي بين ذات الشاعر من جهة ، والعالم المحيط به من جهة اخرى ، ولكن اباحة حرية المعنى ، مع وضع «مثل» يطلب من الشاعر بلوغ الغاية في محاكاتها على سبيل الغلو الكاذب ، لا بد ان يفضي الى حيرة الشاعر بين ما يشعر به، وما يعبر عنه ، وسواء اكان ابو نواس يشعر ان ممدوحه بلغ من الرهبة حقاً ما يخيف به النطف، ام لم يكن يشعر فان عليه ان يعبر عن هذا المعنى ما دام يبلغ به الغاية ، ويجعل منه مثلاً ، وهكذا يحرم الشاعر من ان يملك مشاعره ، ويفرض عليه ان يحاكي مثلاً جامدة .

---

(١) نقد الشعر : ص ١٤
(٢) نقد الشعر : ص ١٣

وليس في كلام قدامة ما ينم على انه فسر الكذب بالتخييل ، او قرنه به ، كما ذهب الدكتور احسان عباس[1] ، ولعله قصد به ـ على الارجح ـ ما نبه عليه من بلوغ الغاية في النعت حتى يصير مثلاً ، بغض النظر عن أي التزام يمنع الشاعر من ان ينقض اليوم ما ذهب اليه بالامس ، او يذم في بيت ما مدحه في آخر، على انه وان سلمنا بذلك فان ربط الكذب بالتخييل ربما كان أكثر جناية على الخيال الشعري ، لأنه يجعله ضرباً من العبث لا صلة له بذات الشاعر .

ويكاد المرء يلمح في «عيار الشعر» كلاماً على الصدق وان كان غامض المدلول ، فابن طباطبا يقول مثلاً : ان على الشاعر ان (يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكايته)[2] ، وأغلب الظن انه يريد بذلك ما اثر من قرب التشبيه وموافقته للواقع ، وربما كان يريد مراعاة مقتضى الحال ، كما قد يفهم من كلامه بعد ذلك على مخاطبة الملوك بما يستحقونه ، وعدم خلط مراتبهم بمراتب العامة وطبعاً[3] ، ليس في ذلك شيء من الصدق الواقعي او الفني ، وان كان فيه شيء من الصدق «النقدي» او الخضوع لقواعد النقد التي اوضحت ما ينبغي ان يمدح به الملوك او العامة .

ولما كان «ابن طباطبا» قد جعل عيار الشعر ما ادركه «الفهم الثاقب»، فقد ذهب الى ان الكلام ينبغي ان يكون عدلاً صواباً بحيث يوافق النفس ، فتأنس اليه ، ولا تستوحش منه وذلك بأن يخلو من اود اللحن وغلط التعقيد ، وجور الغموض : (والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز ، المعروف المألوف . . . ويتوحش من الكلام الجائر ، والخطأ الباطل ، والمحال

(١) نظر : تاريخ النقد الادبي ، ص ٣٠

(٢) عيار الشعر : ص ٦

(٣) انظر · المصدر نفسه : ص ٦

المجهول ، وينفر منه ، ويصدأ له فاذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي ، مقوماً من اود الخطأ واللحن ، سالماً من جور التأليف ، موزوناً بميزان الصواب ، لفظاً ، ومعنى وتركيباً ، اتسعت طرقه ولطفت مواجه ، فقبله الفهم وارتاح له وانس به . . . وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما ان علة كل قبيح منفي الاضطراب ، والنفس تسكن الى كل ما وافق هواها ، وتقلق مما يخالفه ، ولها احوال تتصرف بها ، فاذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها اريحية وطرب ، فاذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت)[1] . واذا كان العقل يأنس بالصدق والحق ، وينفر من الكذب والباطل ، فهو اذن مناط الصدق ، وليس الشعور ، وما دام العقل قد وافق الشعر فلا ضرورة للتساؤل عن موافقة النفس ، ليس بالنسبة الى المتلقي طبعاً ـ فذلك ما يُعنى به النقاد دائماً ـ وانما بالنسبة الى الشاعر ، وهكذا فالصدق هنا عقلي وليس شعورياً ، ويتعلق بالسامع لا بالقائل ، ولسنا ندري ما يقوله ابن طباطبا في شعر يحكم عليه العقل بالصدق ، ولا يكون في الوقت نفسه معبراً عن ذات الشاعر ؟ لا ريب ان هذه النظرة تفضي ايضاً مثلما افضت نظرية الكذب ، الى اضعاف المخيلة الشعرية المرتبطة بأعماق الشاعر ، وان كانت تطلب الاعتدال والانسجام والصدق ، خلافاً لما يطلبه قدامة من الغلو والكذب ، فمدار الامر في النهاية على ما يوافق العقل ، وما يوافق العقل قد يخالف الخيال .

على ان ابن طباطبا يتكلم على صدق الشاعر على استحياء ، والحق انها لمحة بارعة تنم على ذهن لطيف ، ولكن ابن طباطبا لم يشأ ان يتوقف عندها

(١) المصدر نفسه : ص ١٤ ـ ١٥ .

طويلاً ، على الرغم من خطرها فقد كان يذكر موافقة المعنى للحال فقال : (فاذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، لا سيما اذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس ، بكشف المعاني المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والاعتراف بالحق في جميعها)[1] . ومن النادر حقاً ان يقرأ المرء في النقد العربي شيئاً عن صدق التعبير عما اختلج من المعاني في اعماق النفس ، ولكن يلاحظ ان ابن طباطبا انما ذكر «المعاني» ولم يذكر «المشاعر» فكأن الطابع العقلي عنده هو لب الشعر ، والصدق في كشف المعنى يختلف عن الصدق في كشف الشعور ، والمعنى لا يحتاج الى قوة الخيال لاماطة اللثام عنه ، وانما يحتاج الى دقة المنطق ، وسلامة اللغة ، واصابة التشبيه ولا سيما انه قيد الصدق بالاعتراف بالحق فجعله عقلياً محضاً ، وايضاً فان المعاني انما تتعلق غالباً بالاشياء لا بالمشاعر .

وهذا الذي فات صاحب عيار الشعر ، لم يفت صاحب نقد النثر ولكن على استحياء ايضاً ، وان كان محكم العبارة قال : (والشاعر من شعر يشعر شعراً فهو شاعر ، والشعر المصدر . . . ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره واذا كان انما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر ، وان اتى بكلام موزون مقفى)[2]، وقد تابع ابن رشيق فيما بعد ابن وهب فقال : (وانما سمي الشاعر شاعراً لانه يشعر به بما لا يشعر به غيره)[3] . ولعل هذه اوضح اشارة جعلت من التعبير الذاتي عن الشعور معيار الشاعرية ، بحيث لا يمكن الشاعر ان يلج عالم الشعر حتى يعبر عن مشاعره الخاصة التي لا يشاركه فيها احد سواه : (حتى يأتي بما لا يشعر به

(١) المصدر نفسه : ص ١٦ - ١٧

(٢) البرهان : ص ١٦٤

(٣) العمدة : ١/ ١١٦

غيره) والغريب ان ابن وهب غادر ملاحظته هذه غفلاً من الشرح ، فلم يفض فيها ولم يستنبط منها ، وعاد يقفو أثر النقاد في سائر كلامه ، فضيع فكرة قيمة كان يمكن ان تعيد الشاعر الى ذاته يحاكيها على نحو يجلو جوهرها ، فلا تبقى اسيرة الظاهر المحدود .

ومهما يكن ، فقد ظل «ابن طباطبا» يقدر للشاعر «العبارة عما كان في الضمير» مهما كانت هذه العبارة ضعيفة ، فكأنه ظل وفياً لفضيلة الصدق التي تدفع الشاعر الى وصف ما يعانيه على الرغم من هلهلة النسيج ، وقد جعل من هذا القبيل الابيات الشهيرة في القفول من الحج .

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح[1]

غير ان ابن طباطبا كأنه نسي ما افاض فيه من الكلام على الصدق ،فراح يسوغ للشاعر سبيل السرقة ، ويعلمه كيف يخفي معالمها حتى على البصراء بها[2] .

اما ابن سنان فلم يكد يزيد شيئاً على ما ذهب اليه قدامة ، فحمد الغلو ، وقال انه مذهب اليونانيين ولكنه فضل ان يورد الشاعر ما يجعل كلامه اقرب الى الصحة من مثل «كاد» وما في معناها : (والذي اذهب اليه المذهب الاول في حمد المبالغة والغلو ، لان الشعر مبنى على الجواز والتسمح ، لكن ارى ان يستعمل في ذلك كاد وما جرى في معناها ، ليكون الكلام اقرب الى حيز الصحة كما قال ابو عبادة :

أتاك الربيع المطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد ان يتكلما[3]

واذا كان لنا ان نفهم من «الجواز والتسمح» اللذين بني عليهما الشعر ، ضرباً

---

(١) انظر : عيار الشعر ، ص ٨٣ ـ ٨٥

(٢) انظر : انظر : المصدر نفسه : ص ٧٦ ـ ٧٧

(٣) سر الفصاحة : ص ٢٥٦ .

من الخيال الذي لا يلتزم بمطابقة الحقيقة ، فكيف يسوغ استعمال «كاد» التي تعيد الكلام الى صبغته الاولى ، وتضعف من ايحائه الخيالي ؟ وهل يكمن فضل الكلام دائماً في ان يغدو اقرب الى «الصحة» ؟ وما هي هذه الصحة التي يحبذها ابن سنان ؟ الحق انه لو طلب الصحة بمعنى الصدق في الشاعر لكان اولى من ان يطلب الصحة بمعنى التنبيه على ان في الكلام استعارة ، وكأنه يريد ان يسلب الذهن انطلاقه الخيالي بتذكيره بالحقيقة ، وتكبيله بلفظة «كاد» ولعلنا نذكر كيف ذهب عبد القاهر الى ان غرابة الاستعارة انما هي في خفائها ، بحيث لو عرفنا وجه الشبه على سبيل الافصاح لخرجنا الى شيء تعافه النفس[1] ، وطبعاً لا يلام البحتري على ايراد لفظة «كاد» لانها جاءت في موقع يتطلبه الفن بما توحيه من مشارفة الكلام دون كلام ، ولكن اشتراط ذلك او تفضيله مما يقيد حرية الشاعر ، ولو ان البحتري اورد هذه اللفظة مرة اخرى فقال عن الربيع : انه كاد ان يختال ، وكاد ان يتكلم ، لاتى بما لا تخفى غثاثته ، والمعضلة كلها هي في اضطراب النقاد بين مفاهيم المنطق العقلي ، والمنطق الفني وعدم وضع الصدق معياراً وحيداً ، بحيث ان الشاعر اذا غلا او بالغ وهو صادق لجاز له ذلك ما دام يعبر عن عاطفة صادقة ، والمهم ان يكون نمط التعبير نابعاً من خيال الشاعر او تجربته لا من حكم الناقد او منطقه .

ولا يدعنا «ابن رشيق» ننتظر طويلاً ، فيهرع الى القول في مطلع كتابه : ان الكذب من فضائل الشعر : (ومن فضائله ان الكذب ـ الذي اجتمع الناس على قبحه ـ حسن فيه ، وحسبك ما حسن الكذب ، واغتفر له قبحه)[2] ، ويروع المرء ان يعرف ان ابن رشيق لا ينظر الى الكذب من الناحية الفنية ،

---

(١) انظر : دلائل الاعجاز ، ص ٣٤٦

(٢) العمدة . ١/٢٢ .

فيقره ، وانما هو يزين الكذب في الشعر من الناحية الخلقية فيبيح للشاعر ان يكذب ، فينكر ما كان قاله ، او فعله ، ذلك انه استشهد في تفضيل الكذب بما اتفق من امر كعب بن زهير حين او عده رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ثم جاءه كعب معتذراً منكراً ما كان قاله ، فقبل الرسول عذره مع علمه بأنه قاله حقاً ، واستشهد ايضاً بما اتفق من أمر حسان بن ثابت حين انكر ما كان وقع فيه من حديث الا فك فاحتمل له (فلم يعاقب لما يرون من استخفاف كذب الشاعر ، وانه يحتج عليه)[1] . وها هنا موقف غريب حقاً اذا ما الذي يجعل الكذب الخلقي من فضائل الشعر ؟ اترى ابن رشيق خيل اليه ان الرسول صلى الله عليه وسلم اعذر كعباً لبراعة كذبه الشعري ام ليؤمن رجلاً اتاه عائذاً به ، فأمنه ، حتى قبل ان يصغي الى اعتذاره الكاذب وتجاوز عنه ؟ وواضح ان في مثل هذا الموقف النقدي خطراً خلقياً وفنياً معاً ، لانه يسوغ للشاعر ان يخرج عن مبدىء الفن والخلق ، ولا ريب ان مسألة الصدق الفني هنا تبدو غريبة ما دام ابن رشيق لا يلزم الشاعر بالصدق الخلقي ، وانما يبيح له او يزين له الكذب المحض ، وكيف نطلب من الشاعر ان يعبر عن شعور صادق اذا ابحنا له ان يعبر عن خلق كاذب بل زينا له ذلك ؟

ولسنا ندري كيف نوفق بين كلام ابن رشيق هذا في جعل الكذب من فضائل الشعر ، وبين ما ذهب اليه فيما بعد من القول ان خير الكلام ما قارب الحق ، وهجر المبالغة ، حتى لقد قرن الغلو بالباطل فقال : « وأصح الكلام عندي ما قام عليه الدليل ، وثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى ، ونحن نجده قد قرن الغلو فيه بالخروج عن الحق قال جل من قائل : (يا اهل الكتاب لا تغلوا في دينكم غير الحق)[2] . بل ان ابن

(١) انظر : العمدة ، ١/٢٢ ـ ٢٥

(٢) المصدر نفسه : ٢/٦١ .

رشيق يصرح بمذهبه دون وجل : (ومن الناس من يرى ان فضيلة الشاعر ، انما هي في معرفته بوجوه الاغراق والغلو ، ولا ارى ذلك الا محالاً لمخالفته الحقيقة ، وخروجه عن الواجب والمتعارف . . . وقد قال الحذاق : خير الكلام الحقائق ، فان لم يكن فما قاربها وناسبها)[٣] ويعجب المرء كيف استقام لابن رشيق ان يقر الكذب ـ وهو نقيض الحق ـ مرة ، ثم ينكر الغلو لانه نقيض الحق مرة اخرى ؟ واذا كان يؤثر الحق ، فهلا قال بذلك منذ البداية ، وزين للشاعر مذهب الصدق بحيث لا يعبر عما لا يراه او يشعر به ، واباح له ان يبالغ لتكون مبالغته سبيلاً الى التعبير القوى عما يكابده فحسب ، لا طلباً للغاية او المثل ، ولا سيما انه انكر المبالغة الا ان تجيء عرضاً ؟ : (اذا لم يجد الشاعر بداً من الاغراق ـ لحبه ذلك ونزوع طبعه اليه ـ فليكن ذلك منه في الندرة ، وبيتا في القصيدة ان افرط ولا يجعل ذلك هجيراه كما يفعل ابو الطيب واحسن الاغراق ما نطق فيه الشاعر او المتكلم بكاد او ما شاكلها نحو كان ولو ولولا)[١] واذا كان ابن رشيق ـ شأن ابن سنان ـ قد آثر ما اتى فيه الشاعر بكاد او ما شاكلها ، حرصاً على مقاربة الحقيقة ، فاننا نتساءل مرة اخرى : اذا كان قد طلب المقاربة فيما من شأن الفن فيه المباعدة باسم الحق ، فكيف اجاز للشاعر ان يكذب فينكر الحق ؟ اغلب الظن ان ابن رشيق يعتقد حقاً ان الصدق والاعتدال من فضائل الشعر ، ولا سيما انه من انصار الاستعارة القريبة الواضحة ـ كما رأينا ـ[٢] بيد انه لم يمحص ما شاع من القول بعذوبة الكذب فانساق معه ، وراح يلتمس له الحجج والبراهين .

على ان مسألة الصدق والكذب لم تقتصر على مثل هذه المناقشات القريبة ، وانما بلغت ذروة التعقيد عند عبد القاهر ، حين نظر اليها من خلال

---

(٣) المصدر نفسه : ٢/ ٦٠

(١) المصدر نفسه : ٢/ ٦٤

(٢) انظر : المصدر نفسه ، ١/ ٢٦٩

علاقتها بالتخييل ، وما استقر في اذهان النقاد من ان التخييل ضرب من الكذب المناقض للعقل ، وطبعاً ، لسنا ننتظر من ناقد اشعري ان يتسمح في قبول الكذب ، وان تردى ثياب الفن ، ولم يخطر بباله - فيما يبدو - ان التخييل ربما كان سبيلاً الى تصوير الحقيقة وانه اداة فنية قد يعبر بها الشاعر عن الحق مثلما يعبر بها عن الباطل ، ومدار الامر في النهاية على ما تقتضيه طبيعة الفن في الكشف عن اعماق الشعور ، ولكن المشكلة هي أن عبد القاهر - شأن معظم النقاد - نظر الى الصدق من خلال العقل ، وليس من خلال الشعور ، ومن ثم فقد حكم عليه حكماً خلقياً لا حكماً فنياً ، وان كان قد لاحظ ان التخييل قد يأتي في الشعر بما يشبه السحر . وحقاً ان الصدق ينبغي ان يكون غاية الشعر ، بيد ان معيار هذا الصدق ليس مبادىء الاخلاق ، وانما مبادىء الجمال ، واذا ما كان الشاعر صادقاً في التعبير عن «كذبه» فلا ريب ان هذا الكذب يحتمل له باسم الفن ما دام يصور حقيقة ذاته ، يقول «كروتشه» :
(اما ان يراد بالصدق ذلك الواجب الاخلاقي الذي يلزمنا الا نخدع جارنا ، فهو حينئذ غريب عن الفنان الذي لا يخدع احداً ما دام يعطى صورة لما هو قائم في فكره ، فاذا كان ما في فكره خداعاً وكذباً فان الصورة التي يعطيها له ، لانها جمالية لا يمكن ان تكون خداعاً وكذباً ، واذا كان الفنان كاذباً دعياً خبيثاً فهو يطهر ذاته الاخرى هذه حين يمنحها العرض الفني اما اذا اردنا بالصدق في المعنى الآخر ، كمال العبارة وحقيقتها ، فهو اذ ذاك معنى لا صلة له اطلاقاً بالتصور الاخلاقي ، وهكذا ينكشف هذا القانون الجمالي الاخلاقي معاً عن كلمة يستخدمها معاً علم الاخلاق ، وعلم الجمال)[1] اذن ، الصورة التي خيلت تخييلاً صادقاً ما في النفس ، لا يمكن ان تكون كاذبة ، لان الكذب ليس قرين التخييل كما ظن النقاد ، فأساؤا بظنهم هذا الى مفهوم الخيال ، وجعلوه ضرباً

---

(١) علم الجمال : ص ٧١

من العبث الذي يوهم في الشيء ما ليس فيه ولننظر كيف قال عبد القاهر : ان التخييل (خداع العقل ، وضرب من التزويق)[1] وهكذا لا يمكننا ان ننتظر مما يخدع العقل بما فيه من تزويق ان يحظى برضا النقاد على نحو يغير ما درجوا عليه من ازدرائه ، فقد اقترن مصطلح التخييل دائماً بالوهم ، والكذب ، والزيف ، والخداع ، في كلام العسكري ، وابن رشيق ، والشريف الرضي ، وعبد القاهر ، وابن خفاجة ، وابن بسام ، فنوى ابن خفاجة مثلاً يدافع عما اتهم به من كذب فيقول : (فان الشعر مأخذ وطريقة ، اذا كان القصد فيه التخييل ، فليس القصد فيه الصدق ، ولا يعاب فيه الكذب)[2] ويصف ابن بسام الشعر بأن (اكثره خدعة محتال ، وخلعة مختال : جده تمويه وتخييل ، وهزله تدليله وتضليل)[3] .

وعبد القاهر ، اذ يقسم المعاني منذ البداية الى عقلية وتخييلية ، ويحصر العقلية بما يستقيم به أمر الدين ، فكأنه يفترض ان التخييل نقيض العقل بحيث لا يمكن ان يعبر عن معنى صادق ، فضلاً عن شعور صادق قلما عُني به النقاد اصلاً ، فالمعاني : (اولها عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة ، والبيان والخطابة ، مجرى الادلة التي تستنبطها العقلاء ، والفوائد التي تثيرها الحكماء ولذلك تجد الاكثر من هذا الجنس منتزعاً من احاديث النبي صلى الله عليه وسلم ، وكلام الصحابة رضى الله عنهم ، ومنقولاً من آثار السلف الذين شأنهم الصدق وقصدهم الحق ، او ترى له اصلاً في الامثال القديمة ، والحكم المأثورة عن القدماء ، فقوله :

وما الحسب الموروث لادر دره ... بمحتسب الا بآخر مكتسب

---

(١) اسرار البلاغة : ص ٣٩

(٢) ديوان ابن خفاجة تحقيق الدكتور مصطفى غازي دار المعارف ، المقدمة ص

(٣) ابن بسام : الذخيرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٩ ـ ص ٧

معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه اكرم النسبة)[1] . وظاهر ان مدار هذا القسم على ما يشهد له «العقل» بالصحة ، ويكون معنى صريحاً «محضاً» وهو الذي يؤثره عبد القاهر كل الايثار ويجعله مقصد البلاغة . (واما القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن ان يقال انه صدق ، وان ما اثبته ثابت ، وما نفاه منفى)[2] ، بيد ان عبد القاهر لا ينكر التخييل جملة ، وانما هو يشعر بما ينطوي عليه من فن فيقر من مذاهبه التي يرى انها متشعبة ، ما فيه شبهة الصدق ، او ما ظاهره الصدق ، وباطنه الوهم ، وذلك بأن يتخيل الشاعر علة في الجمع بين شيئين هي غير العلة العقلية على نحو ما درج عليه ابو تمام في مثل قوله :

لاتنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

(فهذا قد خيل الى السامع ان الكريم اذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق اليه ، وعظم نفعه ، وجب بالقياس ان ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ومعلوم انه قياس تخييل وايهام ، لا تحصيل واحكام ، فالعلة في ان السيل لا يستقر على الامكنة العالية ان الماء سيال لا يثبت الا اذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه عن الانسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال)[3]

واذا كان عبد القاهر قد جعل التخييل قياساً يعتمد على علة غير عقلية ، فقد كان يمكن ان يقف منه موقفاً اكثر تسامحاً فلا يجعله كذباً ، ولا ينكر ان ابا تمام

(١) اسرار البلاغة : ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٣١

(٣) اسرار البلاغة : ص ٢٣١

مثلاً في بيته السابق قد جلا المعنى الذي اراده جلاء تاماً بما خيله لنا من وجه الشبه بين الكرم والسمو ، ذلك انه اراد ان يعلل ما يبدو من فقر الكريم بما يبدو من نزول الماء عن الربا ، وهي علة غير حقيقية ، ولكنها توضح ان مكانة الكريم تقتضي ان يفيض بالمال حتى لا يبقي منه شيئاً ، مثلما يفيض المكان العالي بالماء حتي لا يبقي منه شيئاً ايضاً ولا يريد ابو تمام بذلك صدقاً ولا كذباً وانما يريد تخييلاً يمثل به ما خالجه من معنى المقارنة بين الانسان الكريم ، والمكان العالي .

ومن التخييل ايضاً قول أبي تمام .

الشيب كره ، وكره ان يفارقني   اعجب بشيء على البغضاء مودود

فهذا حق في ظاهره ، ولكنه على سبيل التخييل ايضاً ، لان المرء لا يحب الشيب لذاته ، وانما لما يمثله من بقاء الحياة ، فليس هو المحبوب على الحقيقة ، وانما هي الحياة ، وواضح ان ذلك لا يسيء الى معنى الشاعر ، لانه انتقل من القريب الى البعيد على نحو يضفي عليه ضرباً من الغموض المحبب ، وهو ما ذهب اليه عبد القاهر نفسه في الاستعارة ، ولو ان ابا تمام قصد الحقيقة هنا لما ظل بيته على هذا الجمال النابع من المفارقة بين كون الشيب مكروهاً محبوباً معاً ، وايضاً ، فلا يمكن القول ان في الامر كذباً ، لان المرء ربما احب الشيب حقاً لانه الرمز الظاهر للمعنى الخفي وكثيراً ما يأنس المرء بالرمز ، وينسى المعنى ذاته ، او يكون المعنى متضمناً في الرمز فالامر بعد على التخييل الذي هو اداة فنية لا صلة لها بالكذب ، هذه الصلة التي اساءت الى مفهوم التخييل[1] .

على ان هذا الضرب من التخييل قد يكون مقبولاً وابعد منه عن الحقيقة (صنيعهم اذا ارادوا تفضيل شيء ، او نقصه ، او مدحه ، او ذمه ، فتعلقوا

(١) انظر تعليق عبد القاهر في اسرار البلاغة ص ٢٣٢

ببعض ما يشاركه في اوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة ، وظواهر امور لا تصحح ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة ، كما تراه في باب الشيب والشباب كقول البحتري :

وبياض البازي اصدق حسناً ان تأملت من سواد الغراب[1]

فها هنا تهجين حقيقي يزيف المعنى ، فكون بياض البازي آنق من سواد الغراب ، لا يقتضي على اي وجه كون بياض شعر الشيب ، اجمل من سواد شعر الشباب ، ولا ريب ان هذا هو ما ينطبق عليه قول عبد القاهر عن التخييل انه خداع العقل ، دون غيره من فنون التخييل التي تعتمد على تمثيل المعنى وتوضيحه ، لا على تحقيقه بقياس زائف ، ولقد نبه عبد القاهر على ان في التخييل من اختلاف المنزع ما يتعذر معه الحصر ولا بد فيه من الاستقراء[2] ، وكأنه شعر بصعوبة وضع معيار يندرج فيه ما تباين من ضروب التخييل : (وانما الطريق فيه ان يتتبع الشيء بعد الشيء)[3] بيد انه لو اطرح ما وقر في ذهنه من أمر الكذب ، فقرن التخييل (المحاكاة) بالصدق ، لاستقام له ما يحرر به الخيال من قيد الكذب ، ويجلو ما فيه من جمال حين يعبر عن فكر او شعور صادق ، ولكنه . فيا يلوح ـ ظل اميل الى ذلك القول الذي طالما ضلل النقاد ، وهو القول بفضل الكذب في الشعر ، حتى لقد فسر الكذب بالتخييل في قول البحتري :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يكفي عن صدقه كذبه

قال : (اراد كلفتمونا ان نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لا ندعي الا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ،

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٣٢

(٢) انظر : المصدر نفسه ، ص ٢٤٠

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٤٠

ويلجىء الى موجبه ، مع ان الشعر يكفي فيه التخييل) [1] ، وايضاً من قال : «خير الشعر اكذبه» (فهذا مراده ، لان الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ، ونقصاً ، وانحطاطاً ، وارتفاعاً ، بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار او يصف الشريف بنقص وعار ، فكم جواد بخله الشعر ،وبخيل سخاه وشجاع وسمه بالجبن ، وجبان ساوى به الليث ، وذي ضعة اوطأة قمة العيوق ، وغبي قضى له بالفهم وطائش ادعى له طبيعة الحكم ، ثم لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه ، حيث تنتقد دنانيره ، وتنشر ديابيجه ، ويفتق مسكه ، فيضوع اريجه)[2] .

ومن الجلي ان عبد القاهر يؤثر الصدق العقلي ، على الكذب التخييلي ، وكم كان اسدى الى النقد لو غير شيئاً من طرفي هذه المعادلة ، فآثر الصدق التخييلي على الكذب العقلي ؟ ذلك ان مشكلة النقد الغربي كله ربما لخصها هذا الخلط ، فلقد بسط حجة من قال بالصدق لما فيه من حكمة العقل ، وحجة من قال بالكذب لما فيه من لطف التخييل ، ثم نصر مذهب الصدق نصراً عقلياً ، وانكر ان يكون الصدق ادعى الى الضعف : (والعقل بعد على تفضيل القبيل الاول (الصدق) وتقديمه ، وتفخيم قدره وتعظيمه ، وما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه ، وقد قيل : الباطن مخصوم وان قضي له ، والحق مفلج وان قضي عليه . هذا ومن سلم ان المعاني المعرقة في الصدق ، في حكم الجامد الذي لا ينمى ، والمحصور الذي لا يزيد وان اردت ان تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر الى قول ابي فراس :

وكنا كالسهام اذا اصابت ... مراميها فراميها اصابا

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٣٥

(٢) اسرار البلاغة : ص ٢٣٦

الست تراه عقلياً عريقاً في نسبه ، معترفاً بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد ابي فراس التي هو ابو عذرها ، والسابق الى اثارة سرها)[1] .

ويبدو ان علينا ان نبدىء ونعيد في القول ان عبد القاهر وان كان ينصر الصدق نصراً صريحاً ، فانه يرده الى العقل ، لا الى الخيال الذي يراه قرين الكذب ، ولذا فقد سارع الى القول بأن الاستعارة (لا تدخل في قبيل التخييل)[2] ، وكيف وقد استفاضت في القرآن الكريم الذي لا يأتيه باطل التخييل من بين يديه ولا من خلفه؟ وما هي الا اثبات شبه لا على سبيل الحقيقة، بينما التخييل : (ما يثبت فيه الشاعر امراً هو غير ثابت اصلاً ، ويدعى دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ، ويريها ما لا ترى)[3] وايضاً : (كيف يعرض الشك في ان لا مدخل للاستعارة في هذا الفن ، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى)[4] .

على ان هذا الموقف العقلي الصارم في اعتبار التخييل ضرباً من الكذب ، لم يصف من كدر الحيرة ، فعبد القاهر يدرك تماماً ما في صنوف التخييل من لطف قد يخلب الالباب ، ولكنه يحار في التوفيق بين الحكم العقلي والحكم الفني ولا سيما ان مصطلح الصدق نفسه يفضي الى الاضطراب بين هذين الحكمين ،

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٣٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٣٨ .

(٣) اسرار البلاغة : ص ٢٣٩

(٤) المصدر نفسه : ص ٢٣٨

ويبدأ فيوافق على ما يراه انموذجاً وسطاً من التخييل المعتدل في مثل قول ابي تمام :

ان ريب الزمان يحسن ان يهـ ـدى الرزايا الى ذوي الاحساب

فلهذا يجف بعد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابي[1]

حيث يبرأ هذا القول من شبهة الكذب ، ويمضي عبد القاهر فيثنى على نمط من التخييل يأتى فيه الشاعر لصفة في الشيء بعلة من عنده، على سبيل التعظيم، نحو قول الشاعر :

لو لم تكن نية الجوزاء خدمته لما رأيت عليها عقد منتطق[2]

وهذا الضرب لا يرجع الى التشبيه ، وانما هو تعليل خيالي ، لامر حقيقي ، ولا ريب انه مذهب لطيف بما ينطوي عليه من اضفاء المشاعر الحية على الاشياء الجامدة ، وبما يوحي به من مشاركة شعورية بين الانسان والعالم ، وفي هذا البيت مثلاً ايحاء بأن الجوزاء انما تشارك في الشعور بعظمة هذا الممدوح ، ولسنا في حاجة بعد ذلك الى تعليل الامر تعليلاً عقلياً يبين وجه التخييل من حيث الصدق او الكذب . وكذلك فان قول المتنبي :

وما ريح الرياض لها ولكن كساها دفنهم في الترب طيبا[3]

انما يوحى بمشاركة الريح في الشعور بطيب هؤلاء الاموات ، وحقاً ، ان هذا الضرب اللطيف من التخييل انما يعبر عن قوة الخيال الشعري على نحو كان ينبغي ان يثير اهتمام النقاد ، فيصرفهم عما اغرموا به من مسائل النقد الشكلي ،

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٤٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٤١

(٣) اسرار البلاغة : ص ٢٤٢

ويدفعهم الى جلاء اوجه الجمال في صور التخييل ، والغريب ان عبد القاهر وقف عند هذا النمط وقفة متأنية ، قلب فيها مذاهبه ، وغاص على دقائقه ، ولكنه لم يتخلص من شرك الكذب ، ولم يقل ان سبيل الخيال هو سبيل ما اورده من مثل قول الشبلي :

قضيب الكرم نقطعه فيبكي ولا تبكي وقد قطع الحبيب ؟

بما يثيره في النفس من « وحدة الشعور » بين الانسان والطبيعة من خلال التعبير عن فكرة صوفية فاذا كان النبات يبكي من الم الفراق عن منشئه ، فكيف لا يبكي الانسان ايضاً من الم فراق منشئه الالهي ؟ الحق ان ذلك يذكرنا بالنمط الشائع في الشعر الصوفي الفارسي ، من مثل قصيدة جلال الدين الرومي عن الناي وما يشكوه من الم الفراق عن الغاب الذي اقتطع منه [1] والتي تعتبر ذروة سامقة من ذرى الخيال الشعري ، لقد استطاع «الشبلي» في بيته ان يوحد بين الفكر والخيال فيكون صادقاً من جهة ، ويعبر عن صدقه بايحاء خيالي من جهة اخرى ، وذلك هو المثل الذي كان ينبغي ان يستلهم منه النقاد ، والذي كاد ان يستلهم منه عبد القاهر ما ينقذ الخيال من وهدة الزيف ، لولا صعوبة التخلص مما رسخ في الاذهان عن كذب الخيال .

ولم يقتصر عبد القاهر على قول الشبلي ، فقد اورد ايضاً مما اعتبره لطيفاً قول ابي العباس الضبي :

لا تركنن الى الفرا ق ، وان سكنت الى العناق
فالشمس عند غروبها تصفر من حذر الفراق [2]

---

(١) المثنوي : ١/ص ٧٣ ـ ٧٥

(٢) اسرار البلاغة : ص ٢٤٢

فها هنا ايضاً تعليل خيالي لامر حقيقي ، فالشمس تصفر حقاً عند غروبها ، ولكن علة هذه الصفرة ليست خوفها من الفراق كما خيل الشاعر ، وجمال التخييل هنا يتجلى في اضفاء الشعور الانساني الذي يجيش من هول الفراق على مظهر طبيعي من مظاهر الكون ، فيخلق بذلك نوعاً من التعاطف بين الانسان والكون على جناح الخيال المحض ، وهكذا فشعور الانسان بأن الجوزاء تفرح ، والقضيب يبكي ، والريح تطيب ، والشمس تألم ، كل اولئك يخلف في نفسه انطباعاً لطيفاً يجعله يحس بنبض الحياة في الطبيعة من خلال مشاعره ، لا من خلال التشخيص المجرد كما يظهر في الاستعارة.وربما كان للخيال الصوفي اثره في ذلك ، فقد قيل ان ابيات الضبي هذه ترجع الى ما أثر من ان بعض الصوفية سئل : لم تصفر الشمس عند الغروب ، فقال من حذر الفراق[1] ، وما كان اجدر بعبد القاهر ان يتأمل في ذلك ، ويحدثنا عما يمكن ان يخلفه الخيال الصوفي من أثر في الشعر العربي ، فمن الحق ان الصوفية درجوا على هذا النحو من التخييل انطلاقاً من مشاعرهم المرهفة ازاء الاشياء ، حيث يرون الوحدة في الكثرة ، والنور في الجماد ، ويردون الاشياء الى مصدرها الالهي ، فلا يرونها مظاهر محسوسة فحسب ، وانما هي كالانسان خلق من خلق الله ، وأمر من أمره ، ولعل ابيات ابن الفارض الشهيرة خير مثل لذلك حين يرى الله سبحانه في كل معنى وكل شيء وايضاً فان ذلك مذهب افلاطون الذي دعا اليه فيما بعد الشاعر «كولردج» وكان اولى بالنقاد العرب ان يأخذوا من افلاطون فلسفته الروحية لا نظرته الشعرية ولا سيما ان فلسفته تقترب في جوهرها مما الفه الصوفية المسلمون في فلسفتهم وشعرهم الذي كان امام النقاد.جاء في ترجمة كولردج من كتاب «قصة الادب في العالم» : (كان كولردج روحانياً في نظرته الى الوجود ، فالاشياء المادية عنده لا تنحصر حقائقها في مادتها بل هي وسائل للتعبير عن روح

---

(١) اسرار البلاغة : ص ٢٤٢

الوجود الكامنة وراءها ، فانت تعلم ان الفلاسفة منذ نشأة الفلسفة ـ ينقسمون شعبتين ، وكل فيلسوف اما ان ينتمي الى هذه او تلك ففريق يرى ان الاشياء مركبات مادية ، وان اختلف بعضها عن بعض ففي طريقة التركيب ، وفريق آخر ينفذ ببصره خلال سجف المادة البادية فيرى وراءها فكرة او روحاً اتخذت من هذه الاشياء التي نراها وسيلة للتعبير عن وجودها ومن هذا الفريق كان افلاطون ، وبهذه النظرة الافلاطونية اخذ كولردج)[١] بل كان اولى بالنقاد ان يأخذوا هذه الفلسفة الروحية من ثقافتهم الدينية ، قبل ان يأخذوها من افلاطون ، لولا انه ـ لامر ما ـ لم يقدر لهذه الثقافة ان تنفذ الى مبادىء النقد ، على الرغم من نفاذها الى مبادىء الفن الاسلامي جميعاً .

واذا رجعنا الى عبد القاهر الفيناه يقيض في هذا الضرب من لطف التخييل بما ينم على افتتانه به ، فيذكر قول الصولي :

الـريح تحسدنـي عليـ	ـك ولم اخلها في العدا
لما همـمـت بقبلـة	ردت على الوجـه الردا[٢]

ومن الجلي هنا ايضاً ، ان الصولي اشرك الريح في الشعور بالجمال ، وانها للفتة خيال بارعة ان يعلل ردها للرداء بما خالجها من حسد ، ولعل ذلك يذكرنا بما لاحظه ابن الاثير ايضاً في مثل قول ابن حمد يس :

يا سالبا قمر السماء جماله	البستني للحزن ثوب سمائه

وان كان ابن الاثير لم يدرجه ضمن التخييل ، وانما الحقه بما اسماه استخراج

(١) قصة الادب في العالم : تصنيف : احمد امين ، زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ص ٦

(٢) اسرار البلاغة : ص ٢٤٣

المعنى من غير شاهد حال متعـ ـر وحقاً لا يملك المرء الا ان يعجب بهذا التخييل الذي اراد ان يصور الخال ، فجعله جمرة حب اطفأها ماء الخد ، وصيره رمزاً من رموز الحب الصادق الذي يجمع بين قلب الحبيب ، وخد المحبوب ، فيعبر بذلك عن حرقة العاطفة وبرد الجمال وهذه هي غاية الخيال .

ويلحق عبد القاهر بهذا الضرب ما أصله التشبيه ، فيرى ان التخييل اضفى عليه من السحر ما (لا تأتي الصفة على غرابته ، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف ، فانه قد بلغ حداً يبز المعروف في طباع الغزل ، ويلهي الثكلان ، وينفث في عقد الوحشة ، وينشد ما ضل عنك من المسرة)[٢] ، ومن ذلك قول ابن الرومي في تفضيل النرجس :

خجلت خدود الورد من تفضيله خجلاً توردها عليه شاهد[٣]

على ان مشكلة الصدق تبقى قائمة في هذه اللمحات التخييلية فليس يدري احد مدى ارتباطها بذات صاحبها ، وواضح انها اقرب الى العقل منها الى النفس ، وان الشاعر معني فيها بأن يخيل المعنى للسامع ، اكثر مما هو معني بان يخيل ما في ذاته ، وليس غريباً مثلاً ان نجد ابن الرومي في موضع آخر يفضل الورد على النرجس ، ويخيل لعقل السامع من الحجج ما يشبه السحر ايضاً وان نجد النقاد يثنون عليه لهذا الامر بالذات[٤] ، ومهما يكن فان عبد القاهر على الرغم من اطرائه البالغ لهذا المذهب ، ظل ينظر اليه على انه مغالطة معللة ، اذ

---

(١) المثل السائر : ص ١٢٨

(٢) اسرار البلاغة : ص ٢٤٧

(٣) اسرار البلاغة : ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨

(٤) يبدو ان ابن الرومي قد درج على اللعب المنطقي بالمعاني نفياً واثباتاً ، فكان يذم الحقد تارة ويمدحه اخرى حتى قيل فيه انه (ممن يخالف الناس ويعكس القياس فيذم الحسن ويمدح القبيح)

قال مفسراً طبيعة التخييل في الابيات السابقة جميعاً : (كل واحد من هؤلاء خدع نفسه عن التشبيه ، وغالطها ، واوهم ان الذي جرى العرف بان يأخذ منه الشبه قد حضر ، وحصل بحضرتهم على الحقيقة ، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى اصاب له علة ، واقام عليه شاهداً)[1] وهذه النظرة هي التي حالت دون ان يفيد النقد شيئاً من ملاحظة جانب الخيال في الشعر ، على الرغم من ادراك ما فيه من لطف على نحو ما رأينا عند عبد القاهر الذي كاد يضع يده على لب المسألة وهكذا كان لمشكلة الكذب اثرها البالغ في الجناية على مفهوم الخيال ، بجعله ضرباً من العبث يشبه العبث في قول القائل .

مررت بباب هند فكل متني فلا والله ما نطقت بحرف[2]

فلا يعدو الشعر ان يكون أثره مثل أثر التصاوير ، فكما ان هذه انما تخلب اللب ، كذلك الشعر (فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس ، من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق ، والموت الاخرس في قضية الفصيح المعرب ، والمبين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد ، كما قدمت القول عليه في باب التمثيل حتى يكسب الدني رفعة ، والغامض القدر نباهة)[3]

وهكذا ، بدأ عبد القاهر فقال : ان التخييل كذب ، وانتهى فقال انه كذب ، والتمس له فيما بين ذلك شيئاً من اللطف قد يشفع له قليلاً ، ولكنه لا يسوغه تماماً وكيف وهو ضرب من الكيمياء والسحر ، وقلب الصور والجواهر؟[4] .

---

(١) اسرار البلاغة : ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣
(٢) المصدر نفسه : ص ٢٩٧
(٣) اسرار البلاغة : ص ٢٩٧
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩

٣ ـ عمود الشعر وأثره في طبيعة المحاكاة :

يلوح ان ما درج عليه النقاد من مصطلح «عمود» الشعر، يوحي بضرب من الجمود يجعل غاية الشعر ان يحاكي انموذجاً معيناً لا قبل له بالخروج عليه ، وما هو الا ان ينهج نهج هذا العمود حتى يستقيم على جادة الصواب ، ويفتح امامه سبيل القبول ، والويل لمن يخطر بباله ، اوتنازعه نفسه ، الى ما يعد مروقاً من سلطانه الذي تهفو اليه افئدة النقاد ، لما يمثله من الذوق الشعري العربي ؛ فكأن عمود الشعر في حقيقته عمود الذات ، وما الطواف به الا طواف بما ينطوي عليه من قيم تجلت في الشعر رمزاً حضارياً على ان معيار هذا العمود لم يستنبط غالباً من مفهوم جمالي معين ، وانما استنبط من مفهوم شعري معين هو مفهوم الشعر الجاهلي الذي صيغت معظم مبادىء النقد في قالبه ، بحيث افضى الامر الى ان أصبحت غاية النقاد وضع معيار لا لمحاكاة الشاعر للطبيعة مظهراً وجوهراً ، وانما لمحاكاة الشاعر للنموذج القديم مظهراً وجوهراً ، فقد اغفل النقاد حرية الشاعر في محاكاته ما شاء من معالم طبيعته الخاصة ، والزموه ان يحاكي ما حاكاه القدماء ، وبالطريقة التي حاكوه بها ايضاً ولو انهم اجازوا ان يحاكي الشاعر المحدث ما عاينه فيما يحيط به ـ كما اجازوا ذلك للشاعر القديم - والزموه ان يتبع سبيل الاقدمين في اسلوب محاكاته فحسب ، لساغ لهم ذلك واحتمل ، اما ان ينكروا عليه الكلام في الاجاص والتفاح، ويؤثروا له الكلام في القيصوم والجثجاث ، لمجرد كلام الجاهلي فيها[1] ، فذلك ما لا سبيل الى قبوله ، لانه يفضي لا محالة الى جمود الخيال الشعري على رسوم معينة لا يعدوها ، وفي ذلك ما فيه من وأد التطور وحقاً لم يكن ذلك شأن النقاد اذا وجد منهم من

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق احمد محمد شاكر ، دار المعارف ١٩٦٦ ص ٧٧

التمس للمحدثين عذراً في وصف ما يرونه ، وذاد عنهم اسنة النقد[1] ، بيد ان محاكاة القديم ظلت المعيار الامثل دائماً ، باسمها يلام المحدثون ، وباسمها ايضاً يمدحون ، وليس للخيال المحدث الا ان يوافق في صوره وطريقته خيال القدماء .

ولامراء في ان محاكاة النموذج الادبي القديم ليست بدعاً من الأمر ، بل لعلها تحمد عندما تتعلق بالنماذج المثلى ، وهو ما انتهى اليه مفهوم المحاكاة في النقد الاوروبي كما يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة[2] ، ولكن المشكلة هي ان يفرض النموذج القديم فرضاً يحرم الشاعر من التعبير عن مشاعره الخاصة ، بحيث يحاكي الآخرين ، ولا يتاح له ان يحاكي ذاته ، فيبتعد عن الصدق ، ويضطر الى ان ينهج نهج القدماء في معانيهم واخليتهم ، كي يظفر برضا النقاد .

١ - معيار المعاني :

ويبدو انه ينبغي ان نميز بين «نظام القصيد» عند ابن قتيبة ، و«عمود الشعر» عند المرزوقي وان كان كلاهما في النهاية يمثل نموذجاً يجب ان يحتذى ، فلعل نظام القصيد يتعلق بالشكل ، بينما يتعلق عمود الشعر بالمضمون ، اذ يوضح الاول كيف ينتقل الشاعر من الطلل ، الى الغزل ، الى المديح ، ويوضح الآخر كيف يعبر الشاعر عن معانيه ، من خلال قواعد اللفظ ، والوصف ، والتشبيه ، وكأن النقاد يحاولون بذلك رسم الشكل النهائي لفن الشعر على نحو يحبط قوى الخيال ، ويجعلها أسيرة الاعراف النقدية الصارمة ،

---

(١) انظر مثلاً دفاع ابن سنان بحماسة بالغة في : سر الفصاحة ص ٢٦١ - ٢٦٧ .

(٢) انظر مقالته : نظرية المحاكاة بين السرقة والفن ، في كتابه مقالات في النقد الادبي دار القلم ، دون تاريخ ص ٣١ - ٣٨ .

والا فكيف يتصور ان يوضع للشعر نظام معين يبدأ فيه الشاعر ببكاء الديار ، ثم بكاء الاحبة ، لينتقل بعد ذلك الى الشكوى ، فالمديح ؟ واذا كانت طبيعة الصحراء اقتضت مثل هذا النظام ، فكيف نجعل من هذه الطبيعة مذهباً ليس لشاعر ان يتنكبه ؟ (وسمعت بعض اهل الادب يذكر ان مقصد القصيد انما ابتدأ فيها بذكر الديار ، والدمن ، والآثار ، فبكى ، وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر اهلها الظاعنين عنها . . . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب . . . فاذا علم انه قد استوثق من الاصغاء اليه والاستماع له ، عقب بايجاب الحقوق ، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل ، وحر الهجير ، وانضاء الراحلة والبعير ، فاذا علم انه قد اوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح وفضله على الاشباه ، وصغر في قدره الجزيل ، فالشاعر المجيد من سلك هذه الاساليب . . . وليس لمتأخر الشعراء ان يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الاقسام ، فيقف على منزل عامر ، او يبكي عند مشيد البنيان ، لان المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافي . . . او يرد على المياه العذاب الجواري ، لان المتقدمين وردوا على الاواجن الطوامي ، او يقطع الى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لان المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح ، والحنوة والعرارة)[1] وظاهر ان ابن قتيبة انما يضع هنا حدود القصيد الجاهلي عرفاً فنياً لا ينبغي لاحد ان يجاوزه ، واذا نظرنا كيف جعل التلطف في الاجتداء والتكسب غاية هذا العرف ، ادركنا علة ذلك الازدراء الذي عبر عنه طائفة من النقاد ازاء الشعر ، فنرى ابن بسام

---

(١) الشعر والشعراء : ص ٧٤ ـ ٧٧

رغب بعز نفسه عن ذله ، ويعده ضرباً من الزيف المموه[1] ، ونرى «الكلاعي» يقذفه بالسوء والفساد والكذب[2] ، اما «المرزوقي» الذي اورد عمود الشعر ، فقد ذكر ان تخلف الشعر عن النثر سببه انفة ملوك العرب من الشعر ، وعَدُّه دناءة من جهة ، وتكسبا يدفع الى الكذب ، والوقوع في اعراض الناس من جهة اخرى[3] واذا كان هذا شأن النقاد ، فما هو شأن غيرهم ممن لا يعرفون الشعر ، ولا يلتمسون له عذراً ؟ الحق ان مثل هذا العرف الذي جد عليه النقد كان بالغ الزراية بالشعر حين عده محاكاة سطحية من جهة وكاذبة من جهة اخرى ، فلم يبال ان يكون محاكاة خيالية لفكرة او تجربة صادقة .

واذا كان «المرزوقي» قد اورد خلاصة ما استقر عليه العرف في أمر «عمود الشعر» فالحق انه كان لكل ناقد قدر معلوم منه لا بد ان يبدىء ويعيد في عرضه ، والحض عليه ، ويلوح ان الناقد العربي لم يتصور قط ان يأتي الى الشعر كما ابدعه الشاعر ، فيقومه ليظهر ما فيه من جمال ، وانما كان يفترض ان عليه ان يحمل الشاعر على جادة العرف النقدي الصارم ، ثم لا يعنيه بعد ذلك الا ان ينظر الى ما قاله الشاعر ، لكي يرى : أستقام على العرف ، ام خرج عليه ؟ وعلى ذلك يكون معيار النقد ، وبديهي ان هذا يجعل الشاعر على حذر يكبل هاجس الخيال ، والغريب ان النقاد استلهموا مبادئهم في البداية من الشعراء ولكنهم فيما بعد عادوا يضعون لهم المبادىء ، وربما كانت علة ذلك ان مبادئهم الاولى استلهمت من الشعر الجاهلي بما له من سلطان ، فكأن النقاد استردوا

(١) انظر : الذخيرة ص ٧

(٢) انظر : احكام صنعة الكلام ، ص ٣٦ .

(٣) المرزوقي : مقدمة شرح ديوان الحماسة ، تحقيق احمد امين ، عبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ القسم الاول ص ١٦ ـ ١٧

عاريتهم ، ولم يغتفروا لانفسهم انهم كانوا تبعاً للشعراء ذات يوم ، فما عادوا يتركونهم يتصرفون في لفظ ، او معنى ، دون ان يؤدوا فروض الـولاء لهـم او يقال : انهم اذا كانوا قد ابدوا من الاجلال للشعر القديم ما يسوغ النهل منـه فانهم لم يشعروا بشيء من هذا الاجلال للشعر المحـدث على نحـو يخفف من وصايتهم عليه ، وها هوذا «قدامة» مثلاً يضع للمدح عرفاً ، وللرثـاء عرفـاً ، وللوصف عرفاً ، وللغزل اعرافاً ، فلا يجوز للشاعر - على ما اتفق اهل الالباب - ان يمدح بغير العقل ، والشجاعة ، والعدل والعفة ، او ما تعلق بها : (انه لما كانت فضائل الناس ، من حيث انهم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان - على ما عليه اهل الالباب من الاتفاق في ذلك - انما هي العقل ، والشجاعة والعدل ، والعفة كان القاصد لمدح الرجـال بهـذه الاربـع الخصـال مصيباً ، والمادح بغيرها مخطئاً . . . فقد وجب ان يكون على هذا القياس المصيب من الشعراء من مدح الرجال بهذه الخلال ، لا بغيرها والبالغ في التجـويد الى اقصى حدوده ، من استوعبها ، ولم يقتصر على بعضها)[1] ويلاحظ ان الطابع المنطقي الصارم ، هو الذي يغلب على كلام قدامـة حيث تتردد الفـاظ «اهـل الألباب» و«الاصابة» و«الخطـأ» و«القياس» و«الاستيعـاب» ، وذلك في موضوع شعري يفترض ان يعبر عن مكنون الشعور ، ويلوح ان قدامة ينظر الى الشعر نظرة علمية محضة تظهر منذ تعريفه الشهير للشعر بأنه (كلام موزون مقفى يدل على معنى) ، واذا كان الشعر كلاماً ذا معنى فحسب ، افلا ينبغي على مثل قدامة ان يضع لهذا المعنى قواعد تندرج فيما يراه ذوو الحجى ، ليكون اقرب الى علم المنطق منه الى محاكاة الشعور ؟ ويتساءل المرء عن معنى الشعر اذا سلك كل شاعر سبيل قدامة فيما اثنى عليه من جمع زهير لفضائل المدح في قوله :

اخي ثقة لا تهلك الخمر ماله ... ولكنه قد يهلك المال نائله

---

(١) نقد الشعر : ص ٥٩

تراه إذا ما جئته متهللا كأنك معطيه الذي أنت سائله
فمن مثل حصن في الحروب ومثله لانكار ضيم أو لخصم يجادله (١)

ألا يصبح الشعر قولاً معاداً مكروراً، بما تنفر عنه النفوس، وتعرض عنه الاسماع ، فيخلق على كثرة الرد ؟ ثم كيف يحتمل لقدامة ان يمضي في وضع الاعراف ، فيمسخ ما يمكن ان ينطوي عليه الرثاء من حرقة النفس ، وجوى القلب ، ليجعله مدحاً في صيغة الماضي فحسب ، فلا يقول الشاعر ، هو عاقل وهو شجاع ، وانما كان عاقلاً ، وكان شجاعاً ؟ : (ليس بين المرثية والمدحة فصل ، الا ان يذكر في اللفظ ما يدل على انه لهالك ، مثل كان ، وتولى ، وقضى نحبه ، وما اشبه ذلك)(٢) على ان قدامة لا يغلو في قيوده التي يحجر بها على المعاني والاساليب فيسمح للشاعر ان يعبر بما (ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير كان وما جرى مجراها ، وهو ان يكون الحي مثلاً يوصف بالجود ، فلا يقال : كان جواداً ، ولكن يقال : ذهب الجود ،او فمن للجود بعده)(٣) ، ويتضح خطل هذا المنهج عندما نجد قدامة ينظر الى «اصابة المعنى» نظرة عقلية محضة ، فيمنع الشاعر من ان يجعل الخيل تبكي فارسها الراحل : (فمن ذلك مثلاً ان قال قائل في ميت : بكتك الخيل ، اذ لم تجد لها فارساً مثلك ، كان مخطئاً لان من شأن ما كان يوصف في حياته بكده اياه ، ان يذكر اغتباطه بموته ، وما كان في حياته يوصف بالاحسان اليه ، ان يذكر اغتمامه بوفاته ، ومن ذلك احسان الخنساء في مرثيتها صخراً ، واصابتها المعنى ، حيث قالت تذكر اغتباط «حذفة» فرس صخر بموته :

فقد فقدتك حذفة فاستراحت فليت الخيل فارسها يراها

(١) المصدر نفسه : ص ٦٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٨ .

(٣) المصدر نفسه : ص٩٨ .

ولو قالت : فقدتك حذفة فبكت ، لاخطأت ، وبكاء من يجب ان يبكي على الميت ، انما هو من كان يوصف اذا وصف في حياته باغاثته ، والاحسان اليه»[1] ، وحجة قدامة ان الفارس يكد خيله بما يجعلها تدرك الراحة بوفاته ، فتغتبط وهو لا يتصور قط ان هذه الخيل قد تبكي فارسها لما كان بينهما من صلة على سبيل الوفاء ، والحب ، والشعور بفضل صاحبها ، وذلك ادعى الى ادراك عظم المصاب ، مما لو قيل انها استراحت بموته ، وأية صورة تلائم جو الحزن اكثر : صورة الخيل التي شعرت بالفجيعة ، فشاركت الناس ذلك الشعور ، ام صورة الخيل التي اغتبطت ، فنافرت جو الحزن السائد ؟ ولعل منشأ الغلط هو هذه المحاكمة العقلية للشاعر من خلال الخطأ والصواب تبعاً لقياس قد يكون هو نفسه خطأ ، وحتى الخنساء ينبغي ان تكون حرة في تصوير اغتباط «حذفة» اذا ان ذلك هو احساسها الصادق ، فملاك الامر هو ان يبين الناقد عن موضع الجمال في الشعر ، لا ان يضع هو الاعراف التي تحدد هذا الموضع .

ولم يخل الغزل ايضاً من الصوى التي وضعها قدامة في طريقه ليهتدي بها السارون من الشعراء ، وهي في جملتها مما يفرض على الشاعر أن يتغزل على نحو معين لا يعدوه ، فيتشاجى كما شاء له قدامة لا كما شاء له قلبه : « فيجب أن يكون النسيب الذي يتمّ به الغرض ، هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على افراط الوجد واللوعة ، وما كان فيه من التصابي والرقة ، اكثر مما يكون من الخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذلة ، اكثر مما يكون فيه من الاباء والعز وان يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحافظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة ، فاذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به

(١) المصدر نفسه : ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

الشعر »[1] وواضح ان ثمة مثلاً معينة ينبغي على الشاعر محاكاتها دائماً وفق ما رسمه النقاد ، وها هنا فان مثل النسيب تنحصر في التصابي ، والرقة ، والانحلال ، والذل ، فلا يتاح للشاعر مثلاً ان يعبر في الحب عن كبرياء ربما أحس بها ، ولقد حدث ان انكر النقاد ما ذهب اليه ابن أبي ربيعة من اطراء جماله، فلم يغتفروا له الخروج على معيار الغزل القائم على التهالك في التشبيب بالنساء ، دون احساس بكبرياء ما مهما كانت صادقة .

ويطول بنا الأمر اذا حاولنا استقصاء « عمود المعاني » عند قدامة ، والحق ان كتابه انما وضع جميعاً لتبيان قواعد النقد ، وجلائها بما يسهل اهتداء الشعراء الى سبيل الشعر[2] ، ولئن وفق الى جعل النقد علماً منطقياً ، فانه لم يوفق تماماً في مبادىء هذا العلم التي ارادها معياراً يفرض على الشاعر بما يحد من خياله .

على ان قدامة ليس بدعاً في وضع معايير الأغراض الشعرية ، فقد ذهب ابن سنان ايضاً الى ان الغرض من الشعر يشبه الغرض من الصناعة ، وكما يقصد بالكرسي مثلاً الجلوس فوقه ، كذلك يقصد بالمدح تبيان عظمة الممدوح ، فالمبدأ النقدي اذن نمط معين ينبغي أن يحتذى ، وتتقلب على موضوعه الصور ، ذلك ان كل صناعة ـ كما يقول ابن سنان ـ انما تكمل بخمسة اشياء ، ففي صناعة الكرسي مثلاً لا بد من الموضوع وهو الخشب ، والصانع وهو النجار ، والصورة وهي التربيع المخصوص ، والآلة وهي الميشار ، والغرض : « وهو أن يقصد

---

(١) المصدر نفسه : ١٢٣

(٢) انظر في حدود التشبيه : ص ١٠٨ ـ ١١٦ ، وفي حدود الهجاء ص ٩٠ وفي الوصف : ص ١١٨ ، وفي عيوب المعاني : ص ١٨٤

على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه »[1] . أما كيف يكون الغرض في الكلام مثلما يكون الغـرض في النجـارة : «وأمـا الغـرض فبحسـب الكلام المؤلف ، فإن كان مدحـاً كان الغـرض به قولاً ينبـىء عن عظم حال الممـدوح ، وان كان هجـواً فبالضـد ، وعلى هذا القياس كل ما يؤلف واذا تأملتـه وجدتـه كذلك »[2]، فالأمـر اذن قياس ايضاً يلتزم فيه الشاعـر - اذا شاء ان يمـدح - ببيان عظمـة الممـدوح ، وإذا شاء ان يهجـو - ببيان صغـاره ، وكأن مهمـة النقـد قد غدت وضـع أقيسـة المعاني ليحتذيها الشعراء في تكرار مملول ، ولنتأمل في معيار المديح عند ابن سنان كيف يتوزع بحسب طبيعة الممدوح على نحو دقيق لا يدع للشاعر شيئاً : « ومـن الصحة : صحة الأوصاف في الأغراض ، وهو أن يمدح الانسان بما يليق به ، ولا ينفر عنه فيمدح الخليفة بتـأييد الـدين ، وتقـوية أمـره ، ومحبـة النـاس ، وطاعتهم ، والتقى والورع ، والرحمة ، والرأفـة ، وإقامـة العـدل ، وشرف الحسب ، وحسن السياسـة ، والتدبـير ، والاضطـلاع بالأمـور ، والحلـم ، والعفو ، والعلم ، وحفظ الشرع ، والجمال والبهاء ، والهيبة والشجاعة وكرم الأخلاق ولينها ، وما يجري هذا المجرى ويمـدح الـوزير والكاتـب بالعقـل ، والحلم وسداد الرأي ، وحسن التدبير ، والبلاغة وتثمير الأموال ، والعدل ، والكرم ، وما يلحق بهذا ، ويمدح الأمير ، وقائد الجيش بالشجاعة ، والمعرفة بالحرب ، وحسن النقيبة ، والظفر ، والصبر وسداد التدبير ، وما اشبه ذلك ، وعلى هذا السبيل يجري الأمر في النسيب فيذكر فيه صدق الهوى ، والمحبـة ، وشدة الوجد ، والصبابة ، وكتمان الأسرار ، ومخالفة العذال ، وما يتفرع عن ذلك ويلحق به ، وكذلك في كل غرض من الأغراض الشعرية ، من هجاء ،

(١) سر الفصاحة : ص ٨٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٨٦

وفخر ، وعتاب ووصف ، وغير ذلك ، حتى يكون كل شيء موضوعاً في المكان الذي يليق به »[1] .

إذن ، فلكل غرض عمود على الشعراء أن يتعلقوا به ، وهذا العمود نفسه ذو شعب دقيقة ترسم سبيل الشعر ، فما يمدح به الوزير لا يصح أن يمدح به الأمير والنسيب لا بد أن ينطوي على لوم العذال ، حتى لو لم يكن ثمة حب أصلاً .

ويكاد يكون ذلك شأن النقاد جميعاً ، فهذا ابن رشيق لا يقتصر على وضع حدود المعاني ، وانما يتجاوز ذلك الى وضع حدود الألفاظ ، فلا يجيز للشاعر أن يعدو مألوف الألفاظ : « وللشعراء ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما ان الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية ، لا يتجاوزونها الى سواها ، الا ان يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة وعلى سبيل الخطرة »[2] وواضح أن هذا قيد آخر يحد من حرية الشاعر في اختيار اللفظ كما حد من حريته في اختيار المعنى ، وكيف يتاح له سبيل الخيال ، وشعره مكبل بقيود اللفظ ، والمعنى ، والعرف ، والحس ، والوضوح ، والقرب والمطابقة؟ ويبدو ان الشعراء ايضاً الفوا ذلك حتى درجوا على وضع المبادىء النقدية ، فيلاحظ مثلاً في وصية أبي تمام للبحتري قوله : « فإن أردت النسيب ، فاجعل اللفظ رقيقاً ، والمعنى رشيقاً ، واكثر فيه من بيان الصبابة ، وتوجع الكآبة ، وقلق الأشواق ، ولوعة الفراق ، وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد ، فأشهر مناقبه ، وأظهر مناسبه ، وابن معالمه ، وشرف مقامه ، وتقاض المعاني واحذر المجهول منها »[3] .

وينبىء كلام المرزوقي في عمود الشعر عن نظرة نقدية ترى في هذا العمود معيار التمييز بين القديم والحديث ، والأصيل والمزيف ، والمصنوع والمطبوع ،

(١) المصدر نفسه : ص ٢٤٢ - ٢٥٤٣

(٢) العمدة : ١٢٨/١

(٣) المصدر نفسه : ١١٤/٢ ، وانظر ما ذكره ابن رشيق من ان العادة هي ذكر قطع المفاوز : ٢٢٦/١ ، وانظر الوصية ايضاً في منهاج البلغاء ، ص ٢٠٣ .

وحقاً ، ان هذه المسائل النقدية الشائكة ، ينبغي أن يوضع لها ما تتضح به حدودها ، بيد ان المشكلة هي في القيم التي يدعو اليها هذا المعيار : كيف استنبطت وكيف فرضت؟ ويبدو انها خلاصة الأعراف الأدبية كما استقرت في الشعور الجمعي العربي ، وآية ذلك ان المرزوقي يلاحظ مذاهب « النقاد » فيما يتعلق بالألفاظ ، والمعاني والبديع ، ولكنه حين يتكلم على عمود الشعر ، فانه لا يذكر مذاهب النقاد فيه وانما يذكر مذاهب « العرب » « فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر عند العرب »[1] ويبدأ فيقول : « انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته »[2] ، وهو يشير الى العرب عامة بما ينم على أن هذا العمود هو خلاصة الذوق العربي في فن الشعر ، ويبدو انه انما يفرض إذن باسم هذا الذوق واذا سلمنا بأن الأمم ذات أذواق تتعلق بطبيعتها ، وحضارتها ، وتختلف تبعاً لذلك ، فان هذا الذوق لا بد ان يتطور تبعاً لتطور الأمة ، فتختلف مشاربه وتتعدد منازعه ، ولا ريب ان محاولة تقييده بوضع معيار له تفضي - لا محالة - الى ضرب من الجمود الناجم عن التناقض بين المعيار الجامد ، والذوق المتطور ، وهذا ما يبدو انه حدث في كل مرة كان يحاول فيها احد الشعراء الخروج عن طوق الذوق القديم الى ما يتراءى له طبقاً لذوقه أو لخياله الخاص ، وقد يقال مثلاً : ان المقاربة في التشبيه - وهي جزء من عمود الشعر - قد تكون ملائمة للذوق العربي في طوره الحضاري الأول ، يوم كانت الأشياء تتجلى له في الصحراء واضحة قريبة ، ولكنها لا تبدو ملائمة للطور الحضاري المعقد في العصر العباسي مثلاً ، حيث كثرت الأشياء ذاتها وفرضت علاقات متعددة بينها ، ليست قريبة ، او واضحة دائماً ، فكان لا بد من شيء من البعد في العلاقة بين عنصري التشبيه ، على قدر البعد بين شمس الصحراء وظل القصر ، او بين الطريق اللاحب

---

(١) مقدمة الحماسة : ص ٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٩

الواضح ، والطريق المتعرج ذي الثنايا ، واذا كان قد وجد بين النقاد من آثر البعد في التشبيه ـ نحو الفارابي من الفلاسفة ، وعبد القاهر من النقاد ـ فقد ظل اغلب النقاد ـ خضوعاً للذوق العربي ـ يفضلون « المقاربة في التشبيه » بما تنطوي عليه من قصر الشعر على محاكاة المظاهر محاكاة سطحية يتخلف فيها الشاعر عن الصانع ، ومهما يكن فإن أعمدة الشعر عند العرب التي كانوا ينشدونها هي ـ كما يقول المرزوقي ـ «شرف المعنى، وصحته، وجزالة اللفظ، واستقامته، والاصابة في الوصف ـ ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ـ والمقاربة في التشبيه ، والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب منها معيار . . . »[1] ويلاحظ ان جوهر الشعر ـ كما يبدو في العمود ـ يتعلق بالشكل ، او المظهر في اللفظ ، والوصف ، والتشبيه والاستعارة ، والمشاكلة واقتضاء القافية ، فضلاً عما في معيار كل باب من قيود فرعية أخرى ، وربما كان لنا أن نستنبط اذن قيام الذوق العربي على العناية بالشكل ، لا من حيث تعبيره عن معنى مجرد ، وإنما من حيث تعبيره عن معنى محسوس يأنس اليه العقل ، فاذا ما قبل العقل المعنى لم يبق للشاعر الا ان يتجرد لوضعه في قمقم الشكل من خلال اللفظ ، والاصابة ، والمقارنة ، والمناسبة والمشاكلة فيبعد بذلك عن عالم الفكر الانساني ، وعن محاكاة المشاعر الباطنة الغامضة التي قد تتأبى على « العقل الصحيح » وحقاً فان الخطأ العقلي أمر منكر اذا وقع كما وقع في شعر زهير :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم   كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

---

(١) مقدمة الحماسة : ص ٩ .

لأن المشؤوم كان من قوم ثمود ، لا من قوم عاد ، ولكن لا يمكن ان يوضع تبعاً لذلك معيار يجد المعنى بأنه « يعرض على العقل الصحيح ، والفهم الثاقب فاذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء ، مستأنساً بقرائنه ، خرج وافياً ، والا انتقص بمقدار شوبه ووحشته »[1] ، لأن هذا الحد يخرج من الشعر ما شرد عن المنطق الصارم ، فلم يكن له قرين ، وبذلك يضعف من تطور الشعر بعيداً عن التقليد المحض ، او المحاكاة المملة ، كما يتضح من مثل انتقاد الآمدي لأبي تمام في قوله :

نصرت لها الشوق اللجوج بادمع ... تلاحقن في اعقاب وصل تصرما

فقد وقر في ذهن الآمدي أن الشوق انما يعصم من الدمع ، فلا يجوز اذن لأبي تمام أن يجد في الدمع ما يعين على الشوق ، اذا كان امرؤ القيس قد وجد فيه ما يشفي من الشوق ، وكأن ذوق امرىء القيس ، او شعراء الجاهلية عامة الذين رأوا في الدمع ما يشفي ، ضربة لازب في الشعر على مرّ العصور ، واختلاف الأذواق ، وطبعاً فهذا الحكم انما استمد من العرف ، ولكن هذا العرف قد اكتسب صلابة العقل فغدا معياراً يحكم به على أذواق الشعراء ، ولا ندري : هل كان الآمدي يريد أن يكذب ابو تمام شعوره بأثر الدمع في الهاب الشوق ، ليقفو أثر القدماء ، فيكرر هو ، ويكرر من يأتي بعده ايضاً ، ما ذهب اليه الشاعر القديم في أمر نفسي محض لا جرم ان المشاعر تتباين إزاءه؟ اغلب الظن ان مسألة عرض المعنى على العقل ، من خلال المنطق حيناً ، والعرف حيناً آخر ، كان لها أثر بالغ في الحد من جنوح الخيال الى أفق غير أفق الظاهر ، والعرف التقليدي فكان الشعر تقليداً محضاً لظاهر الطبيعة من جهة ، وطريقة القدماء من جهة اخرى .

---

(١) المصدر نفسه : ٩٩

٢ ـ وحدة الموضوع :

لعل أهم ما يلفت النظر عند المرزوقي كلامه على «التحام اجزاء النظم» بحيث تكون القصيدة كالبيت ، والبيت كالكلمة ، وفي ذلك ما فيه من اشارة واضحة الى مسألة غامضة هي مسألة الوحدة العضوية التي طالما قيل : ان الشعر العربي يفتقر اليها ، على الرغم من انها كانت عنصراً رئيساً من عناصر المحاكاة ند ارسطو ، وان كان ارسطو يتكلم عليها أصلاً من خلال الشعر الملحمي الذي ان شائعاً عند الأغريق ، خلافاً للعرب الذين لم يألفوا غير الشعر الغنائي .

ويبدو ظاهراً ان طبيعة الشعر الغنائي بمعزل عن الوحدة ، غير ان ذلك امر ينبغي ألا يسلم به دون تمحيص ، لأن الشعر الغنائي لا يقتضي التوزع بين الأغراض بطبيعته ، وانما اقتضى ذلك عندما نُظر الى ما ألفه القدماء من أمر التوزع مثلاً أعلى ، ومن العسير حقاً معرفة علة اقبال القدماء على جعل القصيدة معرضاً لمعاني الشاعر في شتى اغراض الشعر ، ولكن هذه العلة لا ترجع حتماً الى طبيعة الشعر الغنائي ، فليس في الشعر الغنائي ما يحول بين الشاعر ، وبين ان يجعل قصيدته خالصة للغزل او المديح مثلاً ، وان كان ثمة ما يحول بينه وبين الاطالة الملحمية ، كما لاحظ ابن الأثير حين قال : « ان الشاعر اذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذوات معانٍ مختلفة في شعره ، واحتاج الى الاطالة ، بأن ينظم مائتي بيت ، أو ثلثمائة ، أو أكثر من ذلك ، فانه لا يجيد في الجميع ، ولا في الكثير منه ، بل يجيد في جزء قليل ، والكثير من ذلك رديء غير مرض »[1] على ان ابن الأثير كان على بَيِّنة من أمر الملحمة في الشعر الفارسي ، وفضلها على الشعر العربي ، ولكنه لم يهتد الى تعليل اعراض العرب عن الملحمة ، شأنه في ذلك شأن النقاد جميعاً الذين لم يتساءلوا قط عن النمط

(١) المثل السائر : ص ٣٢٤

الشعري العربي : أهو النمط الوحيد ، أم هو أحد الأنماط التي قد يكون فيها ما يفضله في قوة التعبير ، قال : « وعلى هذا فإني وجدت العجم يفضلون العرب في هذه النكتة المشار اليها ، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله الى آخره شعراً وهو شرح قصص وأحوال ، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم ، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه »[1] .

إذن ، كان الشعر الغنائي هو النمط السائد عند العرب ، ولا ريب ان هذا النمط يفرض على الشاعر ان يقتصد في الاطالة ، ويوجز في التعبير ولاسيما ان العرب نظرت الى البيت دائماً على انه الوحدة الأساسية في نظام القصيد ، حيث يحسن ان يصب الشاعر في قالبه التشبيه البديع ، او الحكمة البالغة ، دونما التفات غالباً الى صلة هذا البيت بما يليه ، وفي هذا المجال فان جميع آراء النقاد في أمر الوحدة ، والرباط في القصيدة لم تجد نفعاً في تطوير النظرة الجوهرية الى البيت مثل قصيدة كاملة للشاعر أن ينقض فيها ما أثبته في قصيدة أخرى ، ويبدو ان ثمة علاقة بين مسألة الوحدة ، ومسألة التناقض ، فكما أجاز النقاد للشاعر أن يمدح في بيت ، ما ذمه في آخر ، فقد اجازوا تبعاً لذلك ان يكون البيت قائماً بنفسه ، بل طلبوا ذلك لكي يتمكن الشاعر من الكلام فيما شاء له الخاطر ، دون ان يقيد نفسه بملاحظة الصدق أو الشعور ، أو الفكرة في قصيدة كاملة .

ويلوح ان ما يقال عن « النزق » في طبيعة العربي ، كان يحول بينه وبين ان يطيل التأمل في فكرة واحدة يستقصي ما في اعماقها من معان ، وما يتعلق بها من مشاعر ، وما هو الا ان يجيش خاطره بما في شعوره حتى يظهره جملة بليغة ،

(١) المصدر نفسه : ص ٣٢٤

او بيتاً محكماً ويُقضى أمر الشعر ، حتى يجيش خاطر آخر لا جرم انه قد يناقض الخاطر الأول وفق هوى الشاعر ، أو هوى الناقد ، او هوى الحاكم ، او هوى اللغة أو هوى العرف . يقول ابن سنان : « الذي يقع في النظم والنثر من هذا التناقض على هذا النحو عيب في المعاني بغير شك، وان كانوا قد تسمحوا في الشعر ان يكون في البيت شيء ، وفي بيت آخر ما ينقضه ، حتى يُذم في بيت شيء من وجه ، ويمدح في بيت آخر من ذلك الوجه بعينه ، وانما اجازوا هذا لأنهم اعتقدوا ان كل بيت قائم بنفسه ، فجرى البيتان مجرى قصيدتين ، فكما جاز للشاعر أن يناقض في قصيدتين ، كذلك جاز له أن يناقض في بيتين ، ولم يختلفوا في ان البيت اذا ولي البيت ، وكان معنى كل واحد منهما متعلقاً بالآخر ، فلا يجوز ان يكون في احدهما ما يناقض الآخر ، وانما اجازوا ذلك مع عدم الاتصال والتعلق ، على ان تجنب هذا في القصيدة ـ وان كانوا قد اجازوه ـ احسن واولى »[1] . وواضح ان النقاد ـ وان كانوا آثروا تجنب التناقض في القصيدة ـ فانهم اجازوه انطلاقاً من ايمانهم بوحدة البيت ، وحقاً فقد أفاض كثير من النقاد في الكلام على الوحدة، وأتوا بما يقرب من مفهوم الوحدة العضوية ، بيد انهم ظلوا دائماً على وفاق مع نظرتهم الى البيت وحدة رئيسة ، وما افاضوا فيه من الكلام على الوحدة انما يعنون به إجادة الربط بين الأغراض المتنافرة، ولا يريدون به الكلام في غرض واحد، وذلك ما يريدونه « بالقران » بين البيت والبيت ايضاً ، ولا ريب ان ثمة فرقاً كبيراً بين ان تكون القصيدة مجلى فكرة واحدة ، وبين ان تكون مجلى افكار موحدة ، ويبدو ابن سينا على انه الوحيد الذي أدرك شيئاً من معنى الوحدة ، ولكن دون ان يستفيد منه شيئاً ، وذلك قوله في تلخيص كتاب الشعر : ان تقويم الشعر يقتضي « ان يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ، ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض فان الشيء الذي حقيقته

---

(١) سر الفصاحة : ص ٢٢٨

الترتيب اذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك انما يفعل لأنه كل »[1] . .

أما ابن رشد فقد رجع الى تفسير الوحدة بما اسماه « الرباط » والحق انه لا يعني به الا شيئاً من قبيل ربط النسيب بالمديح على نحو محكم : « ويشبه ان يكون أقرب الأشياء شبهاً بالرباط الموجود في أشعارهم هو الجزء الذي يسمى عندنا الاستطراد ، وهو ربط جزء النسيب ، وبالجملة صدر القصيدة ، بالجزء المديحي »[2] .

وأما النقاد فقد ظلوا حيارى بين ما يعتقدونه من فضل الوحدة ، وما يجلونه من عمود الشعر ، الى ان اهتدوا الى التوفيق بينهما بأن ذهبوا الى ضرورة احكام الصلة بين اجزاء القصيدة على نحو أفضل من قول الشاعر دع ذا ، او عد عن ذا ، ولكن دون ان يقولوا قط بضرورة الوحدة التي لا تتنافر اجزاؤها ويبدو ان لذلك صلة بمفهوم المحاكاة التي تلاحظ وجه الشبه بين الأشياء على نحو يجمع بينها ، ولكنه لا يوحد ، ذلك ان الوحدة امر جوهري في محاكاة ارسطو لأنها تتعلق بالفعل الانساني ، وهو واحد غالباً ، او ينبغي أن يكون واحداً فيما ينجم عنه او يتعلق به من احداث ، اما محاكاة التصوير ، فمن العسير تصور الوحدة فيها الا على سبيل الجمع لا على سبيل الوحدة ، وها هوذا ابن طباطبا يحدثنا عن الشعر سبيكة افرغت من عدة معادن لا من معدن واحد ، ووادياً مدته شعاب مختلفة لا شعب واحد ، وطيباً ركب من اخلاط كثيرة : « فاذا جاش فكره بالشعر ، ادى اليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من اخلاط من

---

(١) فن الشعر : ص ١٨٣

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٣١

الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه »[1] فالشعاب مختلفة اذن وان كان الماء واحداً ، وملاك الأمر تركيب اخلاط الشعر بحسب مقدرة الشاعر ، ولكنها بعد اخلاط ، ولو ان ابن طباطبا تنبه الى القول بالشعر سبيكـة افرغت من معنى او فكرة واحدة لكان افضى بالشعر الى ان يتخلص من تشتته ، وتوزعه بين أغراض متعددة تستنفد قوى الشاعر ، وتحد من خياله بما تقتضيه من انتقال بين معان مختلفة حيناً ، ومتناقضة حيناً آخر ، فضلاً عن انها ليست صادقة أصلاً .

وكذلك ابـن رشيق ، فقـد اهتـدى الى أن مثـل القصيدة مثـل خلـق الانسان ، وكما أن انفصال عضو من اعضاء الجسم يشوه الجسم ، كذلـك فان انفصال المديح عن الذم يسيء الى القصيدة ، على أن ذلك اقرار لمبدأ الانفصال منذ البداية لان مجرد اقتران النسيب بالمدح او الذم يعني ان الامر على التركيب لا على التـوحيد : (قـال الحاتمـي : من حكم النسيب الـذي يفتتـح به الشاعـر كلامه ، ان يكون ممزوجا بما بعده من مدح او ذم ، متصلاً به ، غـير منفصـل عنه ، فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحـة التـركيب غادر بالجسـم عاهـة تتخون محاسنـه ، وتعفـي معالـم جمالـه ، ووجـدت حذاق الشعـراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان)[2] ، ويلاحظ الدكتور محمد غنيمي هلال ان ما ضلل النقاد في أمر الوحدة هو قياسهم القصيدة بخلق الانسـان ، فاعضاء الخلق متجاورة حقا مثل الانف والفم والعين مثلا ، ولكن ليس ثمـة مناسبة حقيقية بينها[3] ، ولـذا فان ما ذهبـوا اليه من أن الوحـدة ربـط أجـزاء

---

(١) عيار الشعر ص ١٠

(٢) العمدة : ٢/ ١٧٧

(٣) انظر : النقد الادبي الحديث : ص ٢١١ ـ ٢١٢ حاشية ٣

متباينة ، يناقض ما ذهب اليه ارسطو تماما ، والغريب ان ارسطو فضلا عن إشارته الى ان الرواية تدور حول فعل واحد تام، نبه على أن الرواية ليست كالتاريخ الذي يمثل زمنا واحدا لا فعلا واحدا ، ومن ثم فقد يجمع بين احداث ذات ارتباط عارض ، ولذا فان شاعراً بارعاً كهوميروس ، وجد ان من المحال ان يقص أحداث الحرب كلها، فاختار جزءاً واحداً بنى عليه ملحمته ، أما غيره من الشعراء فانهم يجعلون لقصائدهم بطلاً واحداً ، وزماناً واحداً : (أما عن صنعة المحاكاة التي تقوم على السرد الروائي وتصاغ في كلام منظوم ، فبين ان القصة يجب ان تنظم نظماً يعتمد على الحركة والعمل كما في التراجيديات وان تدور حول فعل واحد تام مكتمل له اول ووسط وآخر حتى تكون كالحيوان الواحد التام ، فتحدث اللذة الخاصة بها ، وينبغي ان لا يكون نظم الحوادث كما في التاريخ حيث يلزم الا يمثل فعل واحد ، بل زمن واحد ، فتستقصى الحوادث التي وقعت في هذاالزمن لفرد او لجماعة والتي لا يرتبط بعضها ببعض الا ارتباطا عارضا .. ولهذا السبب يبدو هوميروس - كما قلنا من قبل - معجزاً من هذه الناحية اذا قورن بغيره ، فهو لم يحاول ان يروى قصة الحرب بأكملها وان كانت ذات بدء ونهاية لأنها مفرطة في العظم بحيث يصعب النظر اليها مجتمعة ولورد ابعادها الى شيء من الاعتدال لاشتد تعقدها بفضل تشعب حوادثها ، فاقتطع منها واحداً واستعان بكثير من لواحقها كاحصاء السفن ، وغيره من اللواحق التي يتناولها في قصيدته بين الحين والحين ، اما الشعراء الاخرون فيجعلون لقصائدهم بطلا واحداً ، وزماناً واحداً)[1].

ولا ريب ان النقاد العرب لو فهموا هذا النص، وقرنوه بما يعرفونه من فن الملحمة في الشعر الفارسي ، لافادوا منه ما يطورون به الشعر العربي من الجزئية الى الشمولية ، دون أن يقتصروا على الكلام في « القران » الذي لا يعدو ان

---

(١) كتاب الشعر : ص ١٣٠ - ١٣٢

يكون رباطا بين بيتين فلا - كما يقول ابن قتيبة - (ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموناً الى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: انا اشعر منك قال : وبم ذلك ؟ فقال لانى اقول البيت واخاه ، ولانك تقول البيت وابن عمه)[1] اما المرزوقي ، فقد تكلم على التحام النظم الذي (يوشك ان يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة ، تسالما لا جزائه ، وتقارنا) بيد أنه سرعان ما فسر ذلك الالتحام بما شاع من امر القران ، فاذا هو (الا يكون كما قيل فيه :

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعيٍّ في القريض دخيل

وكما قال خلف :

وبعض قريض الشعر اولاد علة يكد لسان الناطق المتحفظ

وكما قال رؤبة لابنه عقبة ، وقد عرض عليه شيئاً مما قاله فقال : قد قلت لو كان له قران)[2].

صفوة القول اذن ان النقاد ادركوا من أمر « الوحدة » ما لا يجاوز معنى « القران » بين اجزاء ، الى معنى التعبير عن « جزء » واحد ، وبديهي ان ذلك يفرض على الخيال الشعري أن يكون جزئيا ، مثلما كان من قبل حسيا ، وبذلك يقترب تماما من فن الزخرفة ، بيد أنه ينبغي ان يلاحظ ان فن الزخرفة انما يعطي انطباعا كليا موحدا مستمدا من تشابك اجزائه ذاتها من خلال تقاربها وتنافرها على نحو فني معين ، اما فن الشعر ، فلا يتيح لنا ان نشعر بهذا الانطباع الموحد النابع من تنافر جزئي ، لانه قائم على المعنى لا على الشكل المجرد ، ويصعب على الذهن ان يوحد بين معان مختلفة ، او متناقضة ، بينما يسهل عليه أن يوحد بين اشكال مختلفة ، او متناقضة ، لان مدار الشكل على الايحاء بالمعنى ،

(١) الشعر والشعراء : ص ٩

(٢) مقدمة شرح الحماسة : ص ١٠

والايحاء قد يصدر من أشكال متعددة ، اما مدار لمعنى فهو على التعبير المباشر ، فاذا كان في القصيدة عدة معان ، فن العسير حقا ان تعطي ايحاء موحداً ، وكيف يكون ايحاء الغزل مثل ايحاء المديح ؟ على ان الزخرفة التي يرى كانط فيها مجلى الفن الحقيقي لتحررها من كل قيد حتى قيد المعنى انما تستمد قوتها من هذا الذي يضعف الشعر ، وهو التعدد غير أنه في الزخرفة تعدد يفضي الى الوحدة ، فيقربها من الموسيقا من حيث ان غايتها امتاع النفس لا العقل ، اما في الشعر فانه تعدد يفضي الى التشتت بما يقوم عليه من معان - لا ايحاءات - غايتها امتاع العقل لا النفس وذلك يرجع بنا مرة اخرى الى مسألة ربط الشعر بالتصوير دون الموسيقا - ولعل الزخرفة ليست سوى موسيقا اداتها الشكل - وما كان لذلك الربط من اثر في طبيعة الشعر العربي ، يظهر فيما يلاحظ من انصرافه عن النفس الى العقل ، وعن الايحاء الى التصريح وعن الوحدة الى التعدد ولعل كلام الاستاذ « حيدر بامات » في كتابه « مجالي الاسلام » مما يساعد على جلاء هذه المسألة الخاصة بفن الرسم الاسلامي ، قال : (وتكرار الدواعي هو الذي يمنح الرسم العربي قوته ، وهذا التكرار في هذا الفن الذي يجهل نتائج النقش البارز تقريبا ، هو الذي يقوم مقام النقش البارز ، والرسم النظري ، ولا يقتصر هذا التكرار على اسهامه في منح مجموع الزخرف وحدة ، بعرضه على النظر صوى وسياقا ، بل يساعد على نشوء مشاعر التصوف ، ومن المعلوم في الفنون الماثلة ، كما في الموسيقا ، او الشعر ذي الالهام الصوفي ، ان التكرار مع الاصرار ، والرجع الملازم حتى الفتون لرسم او لداع لا يهدف الى اقناع العقل ، بل يهدف الى تحريك النفس ، وأي تأثير في المؤمن لا ينشأ عن توكيد قواعد الايمان المستنبطة من الكتاب المقدس توكيدا آمرا جازما ، اذا ما ابصر هذه القواعد تظهر لعينيه على نسيج غير متناه)[1] ويبدو انه ينبغي ان نخرج الشعر الصوفي غالبا من أحكام

---

(١) مجالي الاسلام : ص ٤١٢

النقد العربي ، او الشعر العربي ، ذلك أن الشعر الصوفي يقترب حقا من الموسيقا ، ويبتعد عن التصوير ، لان مجاله الرؤى النفسية الباطنة ، لا الرؤ ية الخارجية الظاهرة ، فضلا عن انه ينطوي غالبا على وحدة الغرض ، ووحدة الايحاء ، على نحو يجعله موسيقا روحية اكثر من كونه تصويراً شعرياً ، ولا ريب ايضا انه ينطوي على قدر من الخيال يفوق ما هو معهود في الشعر العربي ، لانه على الأقل يحاكى « النفس » اكثر مما يحاكى « الشيء » و« المثل » والغريب ان هذا الشعر لم يظفر غالبا بشيء من عناية النقاد ، ولعلهم وقفوا منه هذا الموقف ـ وهو الارجح ـ لانه يخرج على « عمود » شعرهم « و « نظام » قصيدهم ، وهو امر كان لا يزال غير محمود ، وهكذا ، ربما امكن الزعم بأن عمود الشعر كان ذا اثر سيء في تطور القريض ، وفسح مجال الخيال الطليق امامه بحيث يحاكى الذات الباطنة ايضا ، مثلما يحاكى الذات الظاهرة .

الفصل الثالث

نظرية المحاكاة عند حازم :

١ ـ مفهوم المحاكاة عند حازم :

اذا سلمنا ان حازما قد جعل المحاكاة جوهر الشعر ، فافاض في الكلام على معانيها ، وآثارها ، فالحق انه لم يأت فيها بجديد من حيث مفهومها السائد في النقد العربي ، فلقد ظل ـ غالبا ـ يريد بها التشبيه المرئي ، اما ما ثار حول « منهاجه » من جدل ، فيرجع الى افراطه في استعمال مصطلح المحاكاة على نحو يشي بالاثر الاغريقي ، حقا ان « منهاج » حازم ينم على ذلك الاثر ، بيد أنه لا يكاد يجاوز ما يبدو من اثر في كلام الفارابي وابن سينا مثلا ، اللهم الا في تغليب مصطلح المحاكاة على مصطلح التخييل ، على أننا اذا رحنا نلتمس في « منهاج » حازم معنى المحاكاة مثلما شرحه ارسطو فلنا ان نتوقع احباطاً مريراً، فما زال « حازم » يردد مبادىء النقد العربي ولكن في مظهر اغريقي ، ويبدو انه كان يريد أن يتم ما كان ابن سينا بسبيل اتمامه حين قال : (هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الاول ، وقد بقي منه شطر صالح ، ولا يبعد ان نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق ،وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل)[1] وآية ذلك قول حازم : (وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ، ما ارجو انه من جملة ما اشار إليه ابو علي ابن سينا)[2] ، ولكن حازما لم يجتهد ، وانما عمد الى

(١) فن الشعر : ص ١٩٨

(٢) منهاج البلغاء : ص ٧٠

أقوال ابن سينا، ففصل ما كان مجملاً ولم يكد يزيد شيئا مذكورا ، فيقول لنا ما هي المحاكاة كما ارادها ارسطو ، وما هو سبيلها الى النفس ؟ من غير ان يبدىء ، ويعيد في محاكاة التشبيه ومحاكاة التحسين ، ومحاكاة التقبيح ، ومن غير ان يفترض المأساة جدا ، والملهاة هزلا ، وبالجملة من غير أن يذكر المحاكاة وهو يريد التشبيه ، ولا ريب ان هذا لا يجحد فضل حازم في كتابه ، فقد اتى فيه حقا بنظرات نافذة ، وملاحظات بارعة ، ولكنه يوضح ان محاكاة حازم هي غير محاكاة ارسطو ، على الرغم من وحدة المصطلح واذا كان اختلاف طبيعة الشعر العربي عن الشعر الاغريقي ، هو ما ضلل النقاد العرب في ادراك مفهوم المحاكاة ، فقد الامر كذلك ايضا عند حازم الذي تساءل عما يمكن ان يضيفه ارسطو الى النقد . لو كان ادرك شيئا من الشعر العربي القائم على تشبيه الاشياء بالاشيا[1] . فالمسألة عنده هي ان الشعر العربي اوسع افقا من الشعر اليوناني القائم على «خرافات» بما ينطوي عليه من فن التشبيه ، ولما كان ارسطو قد اغفل الكلام في محاكاة التشبيه ، وكان حازم مزهوا بهذه المحاكاة ، فقد افاض فيها ، وأقام عليها « منهاجه » ونسى أن يحدثنا عن الفارق الجوهري بينها وبين محاكاة ارسطو ، على نحو يغني النقد العربي بنظرة جديدة ، ولعل ذلك يرجع الى انه لم يقرأ ارسطو من خلال كتابه ، وانما قرأه من خلال الفارابي وابن سينا ، ولقد ذكر الاستاذ محمد الحبيب بن الخوجة محقق « المنهاج » ان النصوص التي اوردها حازم لارسطو : (اعتمد فيها مرتين تلخيص الفارابي ، وأربع عشرة مرة ترجمة ابن سينا في الشفاء)[2] وهذا يعني ان فهم حازم لارسطو انما يعتمد ضرورة على فهم ابن سينا خاصة ، وابن سينا ـ كما رأينا ـ يفسر المحاكاة بالتشبيه على الرغم من اداركه لبعض الملاحظات النقدية المتعلقة بمحاكاة الذات ومحاكاة

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٦٩

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٩ .

الفعل ، وهكذا ضاعت علينا فرصة كان يمكن الافادة منها في تطوير النقد العربي ، ومهما يكن فلننظر فيما جاء من امر المحاكاة عند حازم كيما نتبين مفهومها ، مع ملاحظة ان « منهاجه » يقوم على تقسيم فريد ينم على عقل منظم اتضح امامه سبيل الاستنباط .

أ ـ المحاكاة والفعل :

يقول حازم : (الشعر كلام موزون مقفى من شأنه ان يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، او متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ، او قوة صدقه ، او قوة شهرته ، او بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب ، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها ، فافضل الشعر ما حسنت محاكاته ، وهيأته وقويت شهرته او صدقه ، أو خفي كذبه وقامت غرابته)[1] وظاهر اذن ان المحاكاة عند حازم هي جوهر الشعر وعلة التحسين والتقبيح ، وانها قد تكون ظاهرة ، او متضمنة ، ولكنها قوام الشعر ، ولا سيما اذا اقترنت بالاغراب واذا لاحظنا ان حازما ـ شأن النقاد جميعا ـ انما يجعل غاية الشعر التأثير في السامع لا التعبيرعن القائل أدركنامعنى إقتران التعجيب بالتخييل لاحداث الانفعال المطلوب بما يحقق غاية الشعر ، ويبدو انه نبه على هذه الغرابة اقتداء بابن سينا الذي قال أن « العجب » غاية من غايات الشعر عند العرب ، بل يمكن القول : ان تعريف حازم للشعر انما هو محاولة للتوفيق او الجمع بين غاية الشعر الاغريقي ، وغاية الشعر العربي من خلال كلام ابن سينا : (وكل محاكاة فاما ان يقصد بها التحسين ، واما ان يقصد بها التقبيح ، فان الشيء انما يحاكى

---

(١) المصدر نفسه : ص ٧١

ليحسن او يقبح ، والشعر اليوناني انما كان يقصد فيه في أكثر الامر محاكاة الافعال والأحوال لا غير، واما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها اصلا كاشتغال العرب ، فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين : احدهما ليؤثر في النفس أمرا من الامور تعد به نحو فعل او انفعال ، والثاني للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه ، واما اليونانيون ، فكانوا يقصدون ان يحثوا بالقول على فعل ، او يردعوا بالقول عن فعل ، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة ، وتارة على سبيل الشعر)[1] . ولا ريب أن حازما استلهم تعريفه من كلام ابن سينا هذا حين لاحظ أن شأن الاغريق محاكاة الافعال على نحو يحث عليها بالتحسين او يردع عنها بالتقبيح، وان شأن العرب محاكاة الذوات « للعجب فقط » غالبا ، وان كانت تروم التأثير واحداث الانفعال احيانا ، فكأن حازما اراد ان يصوغ من ملاحظة ابن سينا قانونا شعريا ، فجعل الشعر ـ عدا كونه موزونا مقفى ـ محاكاة تجمع بين الفعل والذات ، فالفعل من حيث ان غايته التأثير في نفس السامع، والذات من حيث ان غايته التأثير في مخيلة السامع وحقا فان من شأن الشعر الذي يجتمع فيه التأثير النفسي بالتأثير الخيالي ان يحقق غايته الفنية على خير وجه ، ولكن المعضلة هي ان هذا التوفيق ليس سهلا دائما اذ سرعان ما يتغلب فيه احد العنصرين ، فاما ان يتغلب الفعل ، واما ان يتغلب الشيء ، وبالنظر الى الشعر العربي فقد كانت محاكاة الشيء من خلال الاغراب او التعجب هي معقد الشعر ، ولم يكن للحض على فعل ، او النهي عن فعل من خلال الغاية الانسانية اثر كبير ، فان وجد فعلى نحو خطابي مباشر لا إغراب فيه ولا تخييل غالباً، وكل ذلك مرده ـ مرة اخرى ـ الى ان المحاكاة ما انفكت تفسر في الذهن العربي بالتشبيه الذي هو علاقة بين شيء

(١) فن الشعر : ص ١٦٩ ـ ١٧٠

وشيء ، ولو ان ما اشترط من اغراب لم يقترن بمفهوم المحاكاة التشبيهية فحسب لجاز أن ينطبق ايضا على مفهوم المحاكاة التحسينية او التقبيحية ، وهو ما يفضي الى اضفاء طابع الخيال - او الاغراب - على الجانب المتعلق بالفعل الانساني ، وهو جانب الفكر، وبديهي ان غاية الشعر هي احداث الاثر المرغوب في نفس السامع ، على نحو غير مباشر ، بواسطة الخيال ، فاذا كان الاثر مباشرا انقلب الشعر خطابة ، وهو الامر الذي لاحظه حازم نفسه حين ذهب الى أن التخييل هو الفيصل بين الشعر والخطابة - كما سنرى - ولا ريب اننا نستطيع ان نتلمس هذه المعاني في كلامه حين ينص على ان الشعر هو حث على فعل ، او ردع عن فعل ، بما ينطوي عليه من محاكاة ، ولكننا لا نلبث ان نتوقف عند حدود هذا الكلام ، لاننا نجد انفسنا - بازاء تفسيره للمحاكاة - ملزمين ان نفهم جانب الفعل في الشعر من خلال التشبيه ، اي من خلال الشيء الظاهر ، وهكذا يضعف جانب الفعل الذي هو اداة الفكر بما ينطوي عليه من قيود التشبيه ، وكان اولى بالفكر ان يكون مصدر محاكاة لا تلتزم بما هو كائن من الأشياء ، وإنما بما يمكن ان يكون من الأفعال ، فلا يقال : إن الشعر هو ايجاد علاقة بين شيء ظاهر وآخر ظاهر ايضاً لعلة الشبه بينهما فحسب ، وانما يقال : ان الشعر هو إيجاد علاقة بين فكر خفي ، وشيء ظاهر - او يمكن ان يظهر - ليس لمجرد الاغراب ، وانما للتأثير في النفس على نحو يوجهها الى الخير ، ويردعها عن الشر ، او يوجهها الى فعل ما ، ويردعها عن فعل ما ، اذا لم نقصد الغاية الخلقية التي قيل ان ارسطو كان يقصدها ، واذا اردنا ان يكون الشعر مجلى الذات سواء اكانت خيرة ام شريرة ، ومهما يكن فيلوح ان القصد الى الاغراب - كما لاحظ حازم - او الى العجب - كما لاحظ ابن سينا - كان ذا اثر بالغ في تغليب الطابع الفني على الطابع الفكري في الشعر العربي ، فضلاً عن توجيه المحاكاة الى الولع بالمظهر دون الجوهر .

على أن حازما افاض حقا في الكلام على العلاقة بين التخييل والفعل على نحو يوحي بأنه يرى بينهما ارتباطا وثيقا ، فغاية الشعر اذن تتجلى فيما يخلفه من اثر

في النفس ازاء فعل معين رغبة فيه ، أو رغبة عنه وهكذا فالتخييل وسيلة الى غرض معين هو الفعل ، وطبعا فليس من الضرورة ان يكون الفعل ذاته مطابقا للحقيقة ، ولكن من الضرورة ان ينجح الشاعر في تخييل ذلك ، واذا كان الخطيب يروم ايضا حمل الناس على اعتقاد معين ، فانه يخالف الشاعر في انه يعمد الى الاقناع ، بينما يعمد الشاعر الى التخييل ، فكأن التخييل هنا هو الوسيلة المثلى التي يتخذها الشاعر للتسرب بآرائه الى نفس الانسان ، ولذا فان اعرق المعاني الشعرية عند حازم هي ما وافق الاغراض الانسانية : (لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة ، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ، ويفترقان بصورتي التخييل والاقناع . . . وكان القصد في التخييل والاقناع حمل النفوس على فعل شيء ، او اعتقاده او التخلي عن فعله واعتقاده ، وكانت النفس انما تتحرك لفعل شيء ، او طلبه ، او اعتقاده ، او التخلي عن واحد واحد من الفعل ، والطلب ، والاعتقاد ، بأن يخيل لها ، او يوقع في غالب ظنها انه خير او شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الاشياء : انها خيرات او شرور . . . وجب ان تكون اعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته باغراض الانسان ، وكانت دواعي ارائه متوفرة عليه . . . .)[1]

وحقا فان حازما يشرح لنا ما هي هذه الاغراض الانسانية وكيف تختلف بين العامة والخاصة ، ولكنه ينبه على أن هذا الاختلاف لا يعتبر في حقيقة الشعر القائمة على التخييل المحض مهما اختلف المعنى المقصود : (اذ المعتبر في حقيقة الشعر انما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك)[2]

---

(١) منهاج البلغاء : ص ١٩ ـ ٢٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢١

ولا يمكن المرء ان يجحد فضل حازم في هذا المضمار ، فقد افاض في التوكيد على ان المحاكاة هي حقيقة الشعر ، وليس الوزن ، أو القافية ، او المعنى واذا تذكرنا ان المحاكاة هي تخييل المعنى ، وان الفارابي شكا ذات يوم من ان الشعراء يغلبون الوزن على المحاكاة ، فيسيئون الى حقيقة الشعر ، ادركنا ان اسراف حازم في الكلام على المحاكاة من حيث انها جوهر الشعر كان امرا ضروريا للتنبيه على ان الشعر انما يقوم بالمعنى أو بطريقة تصوير المعنى من خلال الشكل ، ولكنه لا يقوم أبداً بالشكل الذي لا ينم على كبير معنى ، فيقتصر على رسوم الوزن ، وقوانين القافية (وكذلك ظن هذا ان الشعرية في الشعر انما هي نظم أي لفظ اتفق نظمه ، وتضمينه أي غرض اتفق ، على أي صفة اتفق ، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ، ولا رسم موضوع ، وانما المعتبر عنده اجراء الكلام على الوزن ، والنفاذ به الى قافية فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على ان يبدي عن عواره ، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام ، وسوء اختياره)[1] وهذه « الشعرية في الشعر » هي التي كان ينبغي ان يفيض النقاد في تبيان معالمها وهي التي يرى حازم انها المحاكاة التي تميز الشعر من ضروب الكلام :

(ما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل ، وموجودة فيه المحاكاة ، فهو يعد قولاً شعرياً ، سواء كانت مقدماته برهانية ، او جدلية ، او خطابية يقينية أو مشتهرة ، أو مظنونة)[2] فالشعر اذن قد تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومظنونة ، ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه التخييل والمحاكاة)[3] (الاعتبار في الشعر انما هو للتخييل في أي مادة اتفق)[4] (الشعر

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٢٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٦٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٧١

(٤) المصدر نفسه : ص ٨١

كلام مخيل موزون)[1] .

وقد يقال: ان ما اتى به حازم من أمر المحاكاة ، وما تفضي اليه من الحض على فعل ، او النهي عن فعل امر قد قاله من قبل ابن سينا والفارابي وان حازما نفسه اورد قول الفارابي : (الغرض المقصود بالاقاويل المخيلة ان ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه امر ما من طلب له ، او هرب عنه)[2] وهذا حق ، فيبدو ان حازما كان يحاول شرح مقالة ابن سينا ، ومقالة الفارابي في تلخيص كتاب الشعر لارسطو ، وان فضله ينحصر في اجادة الشرح والتفسير دون أن يكون قد اتى بمبدأ جديد ، او ملاحظة جديدة ، على اننا اذا تجاوزنا ذلك لاحظنا ان ما اشار اليه كثيرا من أمر الحض ، والنهي لا يتعلق بالفكرة بقدر ما يتعلق بالشكل ، فهو لا يريد باشاراته أن الشاعر يخيل فكرة ما بحيث تعبر عن مذهبه الذي يريد استمالة السامع اليه ، وانما يريد ان الشاعر يخيل شكلا ما على نحو يؤدي الى تحسينه او تقبيحه في نفس السامع ، فالتخييل موجه الى النفس لا الى العقل، وغايته تحريك النفس لا امتاع الفكر، وحقاً، قد يكون مسلماً به ان الفكر المجرد ليس غايةمن غايات المحاكاةفي الشعر، ولكن من المسلم به ايضاً ان الحض او النهي لا يتجلى في محاكاة التحسين والتقبيح والتشبيه، بأن يحاكي الشاعر ما تميل اليه النفس ، اوما تنفر عنه ، او ما تلمح فيه المطابقة ، فالميل او النفور لا ينشئان فكرا يفضي الى الفعل ، وانما ينشئان شعورا نفسيا عابرا يتحرك لما تثيره المحاكاة من إغراب ، ولكن هذا التحرك لا يلبث ان يتلاشى ، وربما كان هذا راجعا لمفهوم المحاكاة السائد في النقد العربي ، ذلك أن محاكاة ما هو كائن مرتبطة بالحس ، ولا سيا في محاكاة المطابقة ، او التشبيه ، ومن شأن ذلك ان

---

(١) المصدر نفسه : ص ٨٩ ، ويطول بنا المقام لو أردنا استقصاء ما أفاض فيه حازم من النص على قيمة المحاكاة في الشعر ، أنظر أيضاً ٦٢ ، ٧٠ ، ٨٤ ، ٩٠ .

(٢) منهاج البلغاء : ص ٨٦

يجعل التخييل ضربا من اللعب القائم على استمالة النفس الى ما تميل اليه اصلا ، وتنفيرها مما تنفر منه أصلا ، دون انّ يكون التخييل اداة توضح فكرة مجردة في صورة حسية ، كيما يتلقاها السامع فيؤمنْ بها ، او يجحدها فقول ابن الرومي مثلا :

هامُ وارغفة وضاء فخمة قد أُخْرِجَتْ من جاحم فوّارْ
كوجوه أهل الجنةِ ابتسمَتْ لنا مقرونةً بوجوه أهل النّار[1]

قد يستميل النفس الى الارغفة ، بما يخيله من شبهها بوجوه اهل الجنة ، ولكن هذه الاستمالة ضرب من العبث الذي لا ينشيء فكرا ، ولا يحض على فعل ، ولا ريب ان ذلك شيء لم يقصده ارسطو حين تكلم على محاكاة الفعل فقد كان يريد من المحاكاة تصوير الفعل كما يمكن ان يكون بحسب قانون الضرورة والاحتمال ، بغية التطهير الاخلاقي او النفسي عند المتلقي ، وهو ما يبدو واضحا في الملحمة الاغريقية ، اما العرب فإن المحاكاة في شعرهم انما تتعلق بالشيء كما هو كائن نظرا لطابع الشعر الغنائي ، ومن ثم فلا سبيل الى الكلام في الحض او النهي من خلال هذه المحاكاة ، وكأن النقد العربي قد اعياه العثور على معنى يشبه التطهير الارسطي ، بعد أن افترض ضرورة وجود هذا المعنى في الشعر العربي ، فلم يجد مناصا من إيراده في تعريف الشعر ، سواء أكان ينطبق حقا على الشعر العربي ام لا ينطبق ، ويبدو ان الفارابي هو أول من ذهب الى أن غرض المحاكاة (ان ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه امر ما من طلب له ، او هرب عنه)[2] ، وان حازما قد اغرم بهذا القول ، فمضى يبديء فيه ويعيد دون أن يتنبه الى صعوبة تطبيقه على الشعر العربي الغنائي ، ولا سيما من خلال مفهوم

(١) المصدر نفسه : ص ١١٤

(٢) منهاج البلغاء : ص ٨٦

المحاكاة السائد عند النقاد ، وهذا يؤكد مرة اخرى ان حازما كان شارحا لاقوال الفارابي ، وابن سينا ، اكثر من كونه مؤلفا مبتكراً .

غير ان هذا يقتضي النظر في العلاقة بين المعاني والخيال عند حازم ، لعلنا ندرك شيئا من كلامه في المحاكاة المفضية الى الفعل ، فحازم يفهم الخيال على انه انعكاس صورة المرئيات في الذهن ، وكأن الذهن يحاول ان يحاكي صورة الاشياء كما ادركتها الحواس محاكاة حرفية تحافظ على خواصها والمعاني قد تقتبس من هذه المحاكاة لمجرد تصوير الاشياء ، كما ارتسمت في الذهن فغاية المحاكاة هنا التصوير المحض ، بيد أن حازما لا يغفل ان من المعانى ما لا يرجع الى « الشيء » وانما الى « الفكر » من تاريخ ، أو حكمة ، او مثل وآنذاك ، فلا بد للشاعر من أن يتصرف في هذا « الفكر » بضرب من التغيير ، او التضمين ، او الاشارة ، او التتميم ، او التحسين والا كان ما اتى به مذموما ، وهذا يؤكد ان مسألة الحض على الفعل من خلال المحاكاة لم تكن واضحة تماما ، ما دامت غاية المحاكاة اعادة تصوير الاشياء في مرآة الذهن ، اما ما اشار اليه حازم من اقتباس المعاني من الفكر ، فلم يفض فيه على نحو ينبه على قيمته الشعرية ، ولم يربطه بنظرية المحاكاة فيحدثنا عن تخييل الافكار بما يؤدي الى الميل اليها ، او النفور عنها ، مما يسهم في اغناء الجانب الفكري والغاية الخلقية في الشعر العربي يقول حازم : (ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان : احدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر ، فالأول يكون بالقوة الشاعرة بانحاء اقتباس المعاني ، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الاشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضا ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ، ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس فاذا كانت صور الاشياء قد

ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب ، وما تخالف وما تضاد ، وبالجملة ما انتسب منها الى الآخر نسبة ذاتية او عرضية ثابتة ، او متنقلة ، امكنها ان تركب من انتساب بعضها الى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس ، والمشاهدة . . والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال ، هو ما استند فيه بحث الفكر الى كلام جرى في نظم ، او نثر ، أو تاريخ ، اوحديث ، اومثل ، فيبحث الخاطر فيما يستند اليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه ايراد ذلك الكلام او بعضه ، بنوع من التصرف)[1]

ويمكن القول : ان الطريق الثاني الذي اشار اليه حازم هو الذي كان ينبغي ان ينطبق عليه تعريف المحاكاة بأنها تخييل يفضي الى فعل معين ، فذلك ما يحقق غاية المحاكاة في الشعر ، وهي الغاية التي افتقر اليها الشعر العربي حين غلب عليه ان يكون للتعجيب المحض ، وعندما كان ناقد مثل حازم يلاحظ ان الشعر ليس إغراباً محضا ـ وان كان يشترط الاغراب ايضا ـ وانه لا بد فيه من القصد الى فعل ما ، فانه كان يفتقد المثل الذي يعضد ملاحظته ، لانه ينطلق اصلا من مفهوم المحاكاة التشبيهية التي يصعب فيها فهم الدافع الفكري او الاخلاقي من حيث اقتصارها غالبا على الجانب الجمالي الفني .

ب ـ المحاكاة والتشبيه :

يقول حازم : (اعلم ان الشيء اذا حوكي بالشيء والمقصود محاكاة أحد فعليها بالآخر ، وكان في فعل المحاكى تقصير عن فعل المحاكى به فانه مستساغ في الشعر ان يحاكى المقصر بالمقصر عنه ، وان يجعل مثله ، او مربياً عليه ، اذا كانت الزيادة في ذلك الفعل مستحسنة بالنسبة الى ما يراد منه من منفعة او غير

(١) منهاج البلغاء : ص ٣٨ ـ ٣٩ .

ذلك ، ومن هذا تشبيه الفرس بالريح والبرق)[1] ويبدو ان حازماً حين ذكر المحاكاة هنا ، اراد محاكاة فعل المشبه ، بفعل المشبه به ، وظاهر انه ليس ثمة علاقة بين محاكاة الفعل هذه ، ومحاكاة ارسطو ، فالجملة الأخيرة تفسر المسألة ، وتنم على ان حازماً يتكلم على المحاكاة وهو يريد التشبيه ، ولا ريب ان لهذا التفسير اثره في النظر الى كلام حازم دون مبالغة في الحديث عن الأثر الارسطي في « منهاجه » وربما كان اولى بنا ان نتحدث عن اثر الفارابي ، وابن سينا في تكوين نظرات حازم ، وأفكاره النقدية فحتى الفارابي ، وابن سينا ، لم يأخذا من ارسطو الا بقدر لم يخف افكارهما الخاصة .

والحق اننا لا نحتاج الى عناء كبير في الكشف عن معنى المحاكاة عند حازم ، فهو يصرح بوضوح انها ليست شيئا غير التشبيه : (وتنقسم المحاكاة ايضا ـ من جهة ما تكون مترددة على السن الشعراء قديما بها العهد ، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد ـ قسمين : فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس ، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه : انه مخترع)[2] على أن هذا لا يعني ان حازما قصر المحاكاة على التشبيه ، فقد تكلم على محاكاة التحسين ، والتقبيح التي تختلف عن محاكاة التشبيه وان كانت ترجع اليه[3] ، وأدرك شيئا من محاكاة القصص والتواريخ ، كما يبدو من قوله : (وتنقسم المحاكاة ايضا بالنظر الى محاكاة جزء من معنى بجزء من معنى ، أو محاكاة معنى بمعنى ، أو محاكاة قصة تتضمن معاني بقصة تتضمن معاني : ثلاثة اقسام ،

---

(١) منهاج البلغاء : ص ١١٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٩٦ وقد كثر الترادف بين المحاكاة والتشبيه في منهاج حازم ، انظر : ص ١٤ ـ ص ١١٣ ـ ص ١٢٧

(٣) انظر مثلا : المصدر نفسه ص ٩٠

الثالث منها تاريخ)[1] وهذا القول على ايجازه يشير الى ادراك حازم لضرب من الشعر القصصي ، او التاريخي ، ولكنه فيما يبدو يريد ضربا من ايراد القصص المتشابهة في الشعر لا تخييل قصة بذاتها ، وان كان كلامه يبدو غامضا ، فنحن لا نعرف : هل كان يريد محاكاة قصص موجود حقا ، او يمكن وجوده ؟ وأغلب الظن انه يعني القصص التاريخي الذي يقرب من المثل والحكمة ، ولعل ما يفيد في جلاء هذا الغموض قوله في موضع آخر : انه مما يحسن في صناعة الشعر أن يلاحظ الشاعر وجه الشبه بين قصة او خبر تاريخي قديم ، وبين قصة او خبر تاريخي جديد ، بحيث يحيل المعهود على المأثور : (وملاحظات الشعراء الاقاصيص ، والاخبار المستطرفة في اشعارهم ، ومناسباتهم بين تلك المعاني المقدمة ، والمعاني المقاربة لزمان وجودهم ، والكائنة فيها التي يبنون عليها اشعارهم ، مما يحسن في صناعة الشعر ، ويجب للشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور الذي هو واضح في معناه الذي يناسب بينه ، وبينه ، ويعلقه على طريق التشبيه ، او التنظير ، او المثل ، او غير ذلك ، ويسمى ما تسبب الى ذكره من القصص المتقدمة المأثورة ، بذكر قصة ، او حال معهودة الإحالة لان الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور)[2] . وظاهر ان حازما هنا لا يقصد الى حض الشاعر على تخيل قصة محتملة الحدوث ، وانما يقصد الى حضه على المقارنة بين قصة تاريخية قديمة ، وأخرى حديثة ، من قبيل التماس وجه الشبه بغية العظة والعبرة غالبا ، ويبدو أن معنى التشبيه ما انفك ماثلا في ذهن حازم وهو يفكر في محاكاة خبر بخبر بحيث يريد اتباع (طريق التشبيه او التنظير ، او المثل) ولكن المهم هنا هو انه لا ينسى في معرض الحض على الأخذ بما اشتهر من الأخبار، ان يجيز للشاعر محاكاة الاشياء العلمية والصناعية ما دام غرضه ان يخيل في الاشياء ما تميل

---

(١) المصدر نفسه : ص ٩٧ .

(٢) منهاج البلغاء : ص ١٨٩

اليه النفوس او تنفر عنه : (لان للشاعر أن يحاكى شيئا من جميع الموجودات ، ويخيل في واحد واحد منها ما تميل اليه النفوس او تنفر عنه)[1] والحق ان هذه الملاحظة هامة لانها ترتبط بما من شأنه ان يكون وسيلة الى التأثير في النفوس وهو ايراد القصص والاخبار في الشعر .

ويبدو انه لا بد من الوقوف طويلا عند مسألة الحض على الفعل التي اولع بها حازم ، لانه اذا كان قد جعل التشبيه حقيقة المحاكاة ، فقد جعل الحض على الفعل غايتها ، وحقا ، ذهب ابن سينا ايضا الى ان (المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس ، فتنبسط عن أمور ، وتنقبض عن أمور ، من غير روية وفكر واختبار)[2] بيد أنه كان يشير الى ما يحدثه التخييل من أثر نفساني لا شأن له بالفكر ، أكثر مما يشير الى غرض التخييل في البسط ، او القبض إزاء الفعل ، ولا سيا انه كان يتكلم من خلال مسألة الصدق والكذب موضحا ان غاية المحاكاة الانفعال النفساني ، سواء أكان الكلام صادقا ام كاذبا اما حازم فقد كان واضحا في ادراكه ان المحاكاة ليست غاية بذاتها ، وانما هي وسيلة الى تحسين الشيء او تقبيحه على نحو يفضي الى فعل معين ، وربما كان في ذلك الناقد الوحيد الذي يجعل للشعر غاية أبعد من التعجيب المحض : (لما كان المقصود بالشعر انهاض النفوس الى فعل شيء ، او طلبه او اعتقاده ، بما يخيل لها فيه من حسن ، او قبح ، وجلالة او خسة ، ويجب ان تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب الى ما يفعله الانسان ، ويطلبه ، ويعتقده والأقاويل الدالة على تلك الأشياء من حيث تخيل بها تلك الأشياء ، فتحسين المحاكاة ، وتقبيحها ؛ اما أن يتعلقا بفعل او اعتقاد ، او يتعلقا بالشيء الذي يفعل ، او يعتقد)[3] ويلاحظ ان

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٩٠

(٢) فن الشعر : ص ١٦١

(٣) منهاج البلغاء : ص ١٠٦ .

حازما لم يستنبط امرا ذا شأن من هذا القول ، وانه لم يورد امثلة تشرحه ، فاما انه كان يروم وضع القاعدة دون أن يبالي بالتمثيل لها ، واما انه كان يعسر عليه الاهتداء الى الامثلة في شعر غنائي غلب فيه الطابع الزخرفي على الطابع الفكري ، على انه لم يدع كلامه دون شرح نظري لمسألة التحسين ، والتقبيح من حيث تعلقها بالشيء ذاته ، او بفعله (لأن الشيخ اذا عشق جارية جميلة ، وأردنا ان نصرفه عنها بالاقاويل الشعرية ، اعتمدنا ذم الفعل ، وعيب التصابي في حال المشيب، وما ناسب هذا، فان كانت قبيحة، او ممن يجوز تخييل القبح فيها ، أضفنا الى ذم تصابي الشيخ ، ذم قبح الفتاة ، فان كان العاشق شابا اعتمدنا ذم ما في المرأة من قبح خلق وخلائق، نحو ما يوصف النساء به من الغدر والملالة ، وغير ذلك ، ولم نقبح عليه العشق في الشباب ، إلا من جهة عقل أو نحو ذلك)[1] والحق ان هذا الشرح لا يغني كثيرا ، لانه مبني على الفكرة التقريرية التي تذم او تمدح على نحو مباشر يقرب من الوعظ - وهو ما استفاض في الشعر العربي - وقد كان المرء يتوقع ان يبين حازم كيف يحاكي الشاعر الافعال افضل مما هي عليه ، او أسوأ مما هي عليه لكي يدفع السامع دون ان يشعر الى الرغبة في الخير ، والنفور من الشر لا أن يحاكيها كما هي ، فيحسنها ، او يقبحها ، بضرب من التلاعب كأن يخيل القبح فيما ليس بقبيح ، او الغدر فيمن قد لا يكون غادرا ، ومهما يكن ، فقد اتى حازم حقا في هذه المسألة بما كان من شأنه ان ينبه على الغاية الفكرية ، او الخلقية في الشعر ، وان كان قد منعه من الافادة من هذه المسألة خير افادة ، ما استقر في الاذهان من الاسلوب التقريري المباشر الذي دفعه الى وضع قواعد التحسين والتقبيح ، على نحو يذكرنا بقواعد المدح والذم عند قدامة ، فكأن حازما كان وهو يصبو الى التجديد اسير مبادىء النقد العربي فلم يكد يفعل شيئا سوى تغيير المصطلحات ، وعرض تلك

---

(١) فن الشعر : ص ١٠٨

المبادىء ذاتها ولكن في مظهر اغريقي ، يقول : (فوقوع التحسينات ، والتقبيحات ، في التخاييل الشعرية ، انما يسلك به ابدا طريق من هذه الاربعة وهي : الدين والعقل ،والمروءة والشهوة)[1] ، واذا كانت قيم المديح قد تغيرت تليلا بين حازم وقدامة وقد كانت عند قدامة تتجلى في العقل والشجاعة ، والعدل والعفة ،[2] ، فان المبدأ النقدي ظل واحدا وكأن وضع التحسين مقابل المدح ، والتقبيح مقابل الذم يغير شيئا ، على الرغم من الاختلاف الطفيف بين التحسين والمدح ، وعلى الرغم من ان التحسين والتقبيح يرتبطان عند حازم بغاية المحاكاة في الشعر ، دون أن يكون لهما هذا الارتباط عند قدامة ، ولعل ذلك هو فضل حازم حقا ، اذ لم يجعل الشعر مجرد كلام موزون مقفى يدل على معنى[3] .

وهكذا يلوح ان حازما كان حائرا بين « الفعل » و« التعجيب » او بين الغاية الفكرية ، والغاية الفنية ، وانه كان يقفو في ذلك اثر ابن سينا[4] ، ولكنه وحد بين الغرضين ، فقال : ان الشعر يجمع بينهما ، فهو للفعل ولكن من خلال التعجيب ، وهي ملاحظة قيمة ولكن تطبيقها على الشعر الغنائي العربي اضعفها ، من حيث غلبة التعجيب على الشعر العربي ، وما يقترن به من التشبيه ، مما يجعل الكلام في « الفعل » غامضا قلقا ، ولما كان مفهوم المحاكاة اصلا ملتبسا بالتشبيه ، فلا بد من معرفة معنى التشبيه ، وطبيعته ،وحدوده مع ملاحظة ان حازما اطلق عليه لقب « المحاكاة التشبيهية » وهو لقب ذو مدلول واضح .

(١) المصدر نفسه : ص ١٠٧
(٢) انظر : نقد الشعر ص ٥٩
(٣) انظر : المصدر نفسه ص
(٤) انظر : فن الشعر ص ١٦٢

٢ ـ طبيعة المحاكاة عند حازم :

أ المحاكاة بين الوضوح والغموض :

تنقسم المحاكاة اصلا الى ما يحاكى في نفسه بالوصف ، وما يحاكى في غيره بالتشبيه ، وليس ثمة فارق بينهما الا في كون الوصف مباشرا ، والتشبيه غير مباشر ، او في كون الوصف يتناول الشيء بغير واسطة ، والتشبيه يتناوله من خلال مقارنته بشيء آخر(٢) ، واذا كان حازم لا يوضح لنا ايهما يفضل فانه يبدو متأثرا بالفارابي في كلامه على التمثال والمرآة ، حيث تكون صورة التمثال في المرآة محاكاة لمحاكاة(٣) ولكنه يفصل كعادته ما أجمله الفارابي او ابن سينا فيقول : (كما ان المحاكى باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا او خطا ، فتعرف المصور بالصورة و. يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة ، فتعرف المصور ايضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة ، فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه ، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء)(٤) على اننا بعد ذلك نلاحظ ضربا من الخلاف بين المصنف والشارح ، فعلى حين ان الفارابي آثر محاكاة المحاكاة لما فيها من ايحاء ، فقد ذهب حازم الى ان في « ترادف » المحاكاة بعداً عن الحقيقة وان هذا البعد قد يفضي الى الاستحالة ، فيفضل لذلك عدم بناء الاستعارات بعضها على بعض بما يبعدها عن الحقيقة : (وربما ترادفت المحاكاة ، وبني بعضها على بعض ، فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة ، وأدى ذلك الى الاستحالة ، ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنها راجعة الى .

---

(١) انظر : منهاج البلغاء : ص ٩٤

(٢) مجلة شعر : ص ٩٥

(٣) منهاج البلغاء : ص ٩٤

هذا الباب)[1] وعلى الرغم من ذلك ، فان حازماً ـ فيما يبدو ـ لم يكن مخلصاً لهذا الرأي على الدوام ، فقد فضل في مواضع أخرى ـ كما سنرى ـ ما افضى الى التعجيب والاغراب بالنادر المستطرف والخفى اللطيف[2] وهو ما تفضى اليه ايضاً محاكاة المحاكاة .

ويبدو ان حازما يرجع في انكاره لترادف المحاكاة ، الى اعتقاده بحسية التشبيه ، وها هنا بيت القصيد ، لانه لم يتخلص من الاعتقاد السائد في هذا الامر ، بل لعله كان اشد حرصا على ذلك من خلال وضع قانون واضح لهذه الحسية على سبيل الشرط ، ومن شأن ترادف المحاكاة ان يضعف قليلا من هذه الحسية ، لان صورة التمثال في المرآة اقل حسية في الحقيقة من صورة التمثال ذاته ، وصورته في مرآة ثانية ، أو ثالثة ، تكاد تجعله معنى بما تثيره من أخيلة متعددة تبعد به عن الاصل شيئا فشيئا ، وواضح ان الناقد الحريص على التشبيه ، وقربه ، لا يستطيع الاطمئنان كثيرا الى هذا الاسراف في تحويل الشيء الى معنى لانه يخشى أن يفقد وضوح الرؤ ية الحسية من خلال تعدد صور هذه الرؤ ية ، وان يختلط عليه الامر بين الحقيقة والخيال ، وهو الذي لا يرضى عن الحقيقة بديلا لما يعتقده من ضلال الخيال .

ليس غريبا اذن ان يطالعنا حازم في بحثه عن أحكام المحاكاة التشبيهية بإيثاره منذ البداية ان تكون هذه المحاكاة متعلقة بامر موجود غير مفروض من جهة ، ومحسوس من جهة اخرى: (وينبغي ان ينظر في المحاكاة التشبيهية من جهات ، فمن ذلك جهة الوجود والفرض ، وينبغي ان تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض ومن ذلك جهة الادراك ، وينبغي ان تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور

(١) منهاج البلغاء : ص ٩٤ ـ ٩٥
(٢) انظر مثلا : ص ٩٠

المحسوسة وبها يحسن بأن تحاكى الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك ويكون بين المعنيين انتساب ، ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة)[1] والحق ان من شأن هذا الكلام ان يذكرنا بما سبق من اقوال النقاد جميعا دون أن يدعنا ننقب عما يمكن ان يكون جديدا في مفهوم المحاكاة او التشبيه ، فلا ندري لماذا ينبغي ان تكون المحاكاة في أمر موجـود ، ولا تكون في امر مفروض ، او تكون في امـر كائن ، وليس في امر ممكن ، والامر الكائن هو سبيل التاريخ ، والأمر الممكن هو سبيل الفلسفة ، غير أننا اذا ذكرنا مفهوم المحاكاة التشبيهية ادركنا دائما علة كل الاراء النقدية التي كانت سببا في اضعاف عنصر الخيال .

وحازم يصرح بغير حرج ان التخييل تابع للحـس ، وان مدركات الحواس هي مدار الاحوال المستطابة في الشعر مثل ذكر العناق واللثم في الملموسات والماء والخضرة في المبصرات[2] ، بل هو يرى أن التخييل اصــلا صورة ذهنية لشيء مرئى ، فالانسان انما يتخيل ما يراه ، وما لا يراه فانما يلتمس ما يطيف به مما يرى ، فالرؤ ية شرط لازم : (ان الاشياء منها ما يدرك بالحس ، ومنها ما ليس ادراكه بالحس ، والذي يدركه الانسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسـه ، لان التخييل تابع للحـس ، وكل ما أدركته بغير الحس ، فانما يرام تخييله بما يكون دليلا على حالة من هيئات الاحوال المطيفة به ، واللازمة له ، حيث تكون تلك الاحوال مما يحـس ، ويشاهد فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحـس من آثارة ، والاحوال اللازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده)[3] ، واضح اذن ان المحاكاة عند حازم تعنى قدرة الذهن على تلقي الصور كما تتلقاها المرآة ، ثم تخييلها للسامع ، وهذا قريب من قول افلاطـون ان في

---

(١) منهـاج البلغاء : ص ١١٢

(٢) المصدر نفسه : صفحة ٣٥٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٩٨

مقدوز المرء أن يشبه الشاعر اذا ما امسك بمرآة ، وراح يلهو بها ، ويعكس الصور ، فالشاعر ليس صانع صور بقدر ما هو مرآة صور ، ولا ريب ان هذا المفهوم الافلاطوني يجرد الشاعر من ملكة الخيال التي يستخدمها لاعادة ترتيب الاشياء كما يمكن ان تكون ، على غير ما هو مألوف فيها ، اي لجعل غير المألوف مألوفا ، لان الشاعر اذا كان مجرد حامل مرآة ، فان الصانع اولى منه بالفن حقا ، وهو ما ذهب اليه افلاطون حين وضع شعراء المحاكاة في الدرجة السادسة بعد العراف ، وقبل المزارع ومحترف السفسطة[1] ، او حين وضع الفنان عامة بعد الصانع في نظرية المثل[2]، وظاهر ان محاكاة افلاطون ، ومحاكاة من قلده من النقاد العرب تتجه الى مظاهر الاشياء ، ومن ثم فلا بد أن يغلب عليها الطابع الحسي ، وما يتعلق به من القرب والوضوح .

ولكن ، هل كان حازم يؤثر قرب المحاكاة ، ووضوحها ايضا ؟ يلوح انه كان يولي لطف الكلام ، وغرابته اهتماما خاصا ، ولا سيما انه جعل اقتران الاغراب بالمحاكاة مما يلائم النفس ، وأورد ذلك في تعريفه للشعر[3] ، وحقا انه انكر ترادف المحاكاة التي تعتمد فيها الاستعارات بعضها على بعض بيد أنه كان يعني غالبا ذلك الترادف المفضي الى التعقيد ، ولعله كان يخشى ـ ان هو اباح الترادف ـ استعارة تشبه استعارة أبي نواس في قوله : بح صوت المال ، وهو ما انكره اغلب النقاد ، ولكنه فيما عدا ذلك ، كان يصرح بايثار ما هو غير مألوف ، او قريب من التشبيه ، وهو اصلا كان يقسم التشبيه بهذا الاعتبار قسمين : المتداول، والمخترع ويصف المخترع بقوله : (وهذا اشد تحريكا للنفوس ، اذا قدرنا تساوى قوة التخييل في المعنيين ، لانها انست بالمعتاد ، فربما قل تأثرها

(١) انظر : فايدروس ص ٧٥

(٢) انظر : الجمهورية ص ٢٦٤ ـ ٢٦٥

(٣) انظر : منهاج البلغاء ص ٧١ .

له ، وغير المعتاد يفجؤ ها بما لم يكن به لها استئناس قط ، فيزعجها الى الانفعال بديها بالميل الى الشيء ، والانقياد اليه ، او النفرة عنه والاستعصاء عليه ، واما المعنى نفسه فحقيقة واحدة)[1] وعلى الرغم من ان ها هنا دليلا آخر على أن الميل الى الفعل ، او النفور عنه ، هو من اغراض التشبيه عند حازم فان ما يعنينا هنا هو انه يعجب بالمخترع من التشبيه لانه يفجأ النفس بما هو غير مألوف ، ولعله يعجب بغير المألوف اصلا بالنظر الى انه يؤدي الغرض الذي كان يشغل ذهنه كثيرا ، وهو أن تكون غاية الشعر متجهة الى الفعل حضاً عليه ، او نهيا عنه ، وطبعا فان غير المألوف اكثر حظا في تحقيق ذلك من المألوف ، لما يحدثه من هزة الانفعال في النفس ، ومهما يكن فان هذا الرأي قد يخلص التشبيه من أن يكون لعبا محضا[2] ، وقد انتهى به الامر الى قسمة المحاكاة بحسب الالفة قسمين ايضا (محاكاة الشيء نفسه على حسب ما الف فيه ، ومحاكاة الشيء بغيره على حسب ما الف فيهما ومحاكاته فيه على غير ما الف ، وأعني بغير المألوف ان تكون حالة مستغربة ، ومن محاكاة الشيء بغيره على غير ما الف فيه قول ابي عمر بن دراج :

وسلافة الأعنابِ تُشْعَلُ نارُها ... تُهدى الى بيانع العُنَّابِ

فالمألوف ان يذوي النبات الناعم بمجاورة النار ، لا أن يونع فأغرب في هذه المحاكاة كما ترى)[3] .

---

(١) المصدر نفسه : ص ٩٦ .

(٢) يكرر حازم هذا الرأي بما ينبيء عن اعتقاد راسخ في ان للنفوس تحركا شديدا للمحاكيات المستغربة انظر ص ٩٦ ويكرر ايضا ان محاكاة الاغراب لا بد ان تفضى الى الفعل انظر ص ٩٦ ايضا .

(٣) منهاج البلغاء : ص ٩٥ .

وواضح أن محاكاة الاغراب تجعل للخيال سبيلا ميسورا للخلاص من تقاليد النقد الصارمة والنار المجازية هنا ـ نار السلافة ـ تذكر بنضرة العنب ، لا بذبوله وان كان المألوف ان يذبل العنب الى جوار النار ، لان الأمر هنا يرجع الى احساس الشاعر ، وهو ينظر الى الخمر المشتعلة في الكأس : هذا الاحساس الذي يبدو انه ابصر العنب من خلال وقدة الخمر ، ولولا ان حازما كان مقلا في الامثلة فلم يأت دائما بمثل هذا البيت الذي جلا فكرته ، لكان قد اوضح كثيرا من نظراته النقدية بما يكشف عن اصالتها ، ولكن وضع النظرية قد شغله عن التمثيل لها ، او لعله لم يكن يجد من الأمثلة ما يسعفه دائماً .

والحق أن امر الاغراب هذا قد استحوذ على حازم ، فاولع به ، وكأنه احس بما يخلفه في النفس من أثر خفي ممتع ، ولقد اطلق عليه ايضا « التعجيب » وجعله من أسباب حسن موقع المحاكاة في النفس (ويحسن موقع التخييل من النفس ان يترامى بالكلام الى انحاء من التعجيب ، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام ، والتعجيب يكون باستيداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي الى مثلها ، فورودها مستندر مستطرف لذلك ، كالتهدي الى ما يقل التهدي اليه من سبب للشيء تخفى سببيته ، او غاية له او شاهد عليه ، او شبيه له ، او معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها احدهما الى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس ان تستغربها)[1]

على ان حازما لم يطلق امر الاغراب في الشبه دون قيد ، فهو يرى ايضا ان من المحاكاة ما ينبغي ان يكون قريبا اذا كان يقصد به الوضوح اصلا : (وينبغي ان تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة الى جنس الشيء الأقرب ، كتشبيه ايطل الفرس بأيطل الظبى ، والمحاكاة التي يقصد بها

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٩٠

التوسع ، والراحة ، والقناعة بما تيسر من الشبه منصرفة الى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاة)[1] . واذا كنا لا نعرف وجه القصد هنا ، او علته ، فاننا نعرف ان الأغراب اذن ليس امراً ينبغي الا يحيد عنه الشاعر، وان كان الشاعر إذا اراد ان يجمع الوضوح ، والحذق عمد الى ما هو اكثر دقة من تشبيه الشيء بمثله ، فيشبه (الاشياء الحيوانية ، بالاشياء النباتية ، نحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب ، ويابسة بالحشف ، وتشبيه ابرة الروق بالقلم المستمد)[2] وهذا يعني ان البعد الذي هو دليل الحذق امر زائد على القرب الذي هو أصل المحاكاة على نحو ما يزيد الوشي على أصل الثوب الذي هو النسيج المحض ولقد ظل حازم وفيا لهذا الاصل بحيث اشترط مثلا أن يكون المحاكى معروفا غير منكر ، وان تكون الاوصاف المشتركة بين المحاكي ، والمحاكى من الصفات المشهورة[3] .

ولا ريب ان نظرة حازم الى الاغراب تذكرنا بنظرة عبد القاهر ، فعبد القاهر ذهب ايضا الى أن غير المألوف من التشبيه اولى بالبلاغة من المألوف فيما بينه من لذة الوضوح بعد الغموض ، وان ذلك يشبه الجوهر في الصدف (لا يبرز لك الآ ان تشقه)[4] وربما كان هذا يعني ان مسألة الوضوح في المحاكاة أخذت تضعف شيئا فشيئا عند كبار النقاد ، عندما لاحظوا ان الذهن ينفر بطبيعته من المألوف الظاهر ، وانه يهتز لما خفي من التشبيه ، وعز نيله الا بعد لأي ، ولعلهم كانوا يريدون الا تقتصر المحاكاة على الظاهر المحض ، وان كانوا لم يشيروا الى محاكاة الجوهر ، بيد أننا مع ذلك نجد حازما يحدثنا عن تخييل « نفوس الامور » ولعله يريد بذلك محاكاة الاشياء ، والافكار بواسطة القصة والحكمة ،

---

(١) المصدر نفسه : ص ١١١

(٢) المصدر نفسه : ص ١١١

(٣) المصدر نفسه : ص ١١٣

(٤) اسرار البلاغة : ص ١١٩

والمثل ، فهو يخرج قليلا عن الكلام في المألوف من محاكاة الشيء ، ويلاحظ ان المحاكاة قد تتعلق بالمعانى المجردة ، وقد تتعلق بالمعانى الكلية ، بما ينم على بصر نافذ بما تنطوي عليه المحاكاة من شمول لا يقتصر على الأشياء ، وانما يجاوزها الى الافكار وان كان قد دأب على اغفال التمثيل لكلامه بما يحقق الغاية المرجوة منه .

قال : (ولا تخلو ان تخيل نفوس الامور باقوال دالة على خواصها ، واعراضها اللاحقة التي تقوم بها في الخواطر، هيآت تلك الأمور، وتتسق صورها الخيالية، او تخيل بأن تحاكى بأقوال دالة على خواص اشياء أخر، واعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس ، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الاشياء المحاكى بها امثلة لصور الأشياء المحاكاة، ويستدل بوجود الحكم في المثال ، على وجوده في الممثل فالقول على هذا ينقسم الى : محاكاة قصص وما جرى مجراه ، والى محاكاة حكمة ، والى محاكاة قصص بقصص او نحوه ، والى محاكاة قصص بحكمة ، ومحاكاة حكمة بحكمة)[1] وواضح ان المراد هنا هو تخييل المعاني « نفوس الامور » بما يتعلق بخواصها او اعراضها من اخيلة ، او بالقياس التمثيلي الذي ذكر حازم اقسامه ، والحق انه مما يلفت النظر انه لم يذكر من هذه الاقسام محاكاة الحكمة بالقصص على الرغم من ذكره لمحاكاة القصص بالحكمة ، ومحاكاة الحكمة بالقصص مما افتقر اليه الشعر العربي غالبا ، وان كان شائعا في الشعر الفارسي مثلا ، وقد كان في التنبه اليه ما يعين على تطوير مفهوم المحاكاة بما يغني جانب الخيال فيه ، ويجعل له غاية فكرية واضحة ، على أن حازما لم يغفله عن جهل به ولكنه كان يرى له مجالا محدودا ، وربما كان من دوافعه في ذلك نظرته التى لا تنطوي على تقدير القصص حق التقدير ، اذ يرى ان الحكمة اشرف منه ، وكأن القصص لا يتضمن الحكمة عنده : (ولا تحاكى الحكمة بالقصص الا حيث تكون جزئية ، لان الحكمة اذا كانت كلية كانت اعم من القصص ،

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٩٧ ـ ٩٨

فلا تحاكى لذلك به الا على جهة الاستدلال التمثيلي ، وربما منع من ذلك في بعض المواضع كون الحكمة اشرف من القصص ، واجزل موقعا ، فلا يفتقر الى اعانتها بمحاكاة اذا كانت بالغة ، فالحكم على هذا اذا استقصيت اركانها ، واعرب عنها بلفظ جزل ، محكم العبارة ، أنيق النظام خفيف على اللسان ، مخيل لما دل به عليه ، محاكاة ، كانت امثلة لما قبلها او لم تكن)[1]

ولا ندري حقا كيف تكون القصة عونا للحكمة ، حتى اذا ما كانت الحكمة بالغة لم تفتقر الى محاكاتها بالقصة ، فمهمة القصة غالبا ليست توضيح الحكمة ، وانما التمثيل لها بما يجعلها اقرب الى النفوس ، وانفذ في القلوب ، لانها آنذاك تأتي على نحو غير مباشر يحلو فيها طابع الفن ، والحكمة اذا كانت مباشرة لم تجد سبيلها الى القلب مثلما تجده اذا تسربت اليه عبر قصص خيالي ، فالمسألة ليست في شرف الحكمة ، وضعة القصة ، وانما في قدرة القصة على تصوير الحكمة خير تصوير ، بحيث لا يجد المرء حرجا في فهمها ، واذا ما نظر المرء في اثر شعري فذ مثل « مثنوى » جلال الدين الرومي ، وجده قائما على حكم او فكر دينية صوفية ، يحاول الشاعر تخييلها من خلال قصص شعري ممتع[2] ، وها هنا تكمن قيمة الرمز الذي هو عصارة الشعر ، والذي يُبنى القصص للاشارة اليه عبر اخيلة تمثيلية ، ولو ان حازما لم يناقش المسألة من خلال الجزئي والكلي ، والشريف والوضيع ، لاستطاع ان يوجه النقد الى الكشف عن هذا الجانب الشعري الذي كان كفيلا بتوجيه الشعر وجهة محمودة ، وتخليصه من الطواف حول مظاهر الاشياء الى النفاذ في اعماقها ، فيحفظ جانب الفن دون ان يغفل جانب الفكر ، ومهما يكن ، فقد استطاع حازم حقا ان ينتبه

---

(١) منهج البلغاء : ص ٩٨ .

(٢) انظر مثلا شرحه لفكرة القضاء الالهي ، خلال قصة الهدهد ١/ ١٨٧وكيف انتقل من قصة الى قصة ليؤكد بها كلها معنى القضاء الالهي النافذ

الى ما اغفله غيره ، غير أن افتقار الشعر العربي الى الامثلة التي تعضـد هذه النظرات العميقة كان يحول دائما دون الافادة منها على خير وجه .

ب ـ المحاكاة بين الصدق والكذب :

هل المحاكاة تقليد ، « صادق » للطبيعة ، ام هي تقليد كاذب ؟ وما هي علاقة الكذب ، او المبالغة بالخيال ؟ وهل الشعر « صـدق » كلـه ، او كذب كله؟ الحق أن حازماً أتى في هذه المسائل بما ينم على بصر نافذ، فقـد نبـه منذ البداية على أن قوام الشعر ليس الصدق او الكذب ، وانما التخييل ، والشاعر قد يخيل ما هو صادق ، وقد يخيل ما هو كاذب ، ولا يكون شاعرا باعتبار ما خيله ، وانما يكون شاعراً باعتبار قدرتـه على التخييل، والتخييل ينظـر الى الشيء نظرة « الفن » لا نظرة « الخلق » واذا ما اجاد تصوير الشيء لم يبال ان يكون هذا الشيء صادقا او كاذبا : (الرأي الصحيح في الشعر ان مقدماته تكون صادقـة وتكون كاذبة ، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ، ولا من حيث هو كلام مخيل)[1] ولا ريب ان هذه النظرة النافذة تنأى بالشعر عن مشكلة الكذب التي تناقض طبيعته وترجع به الى مشكلة التخييل التي هي جوهر الشعـر حقـا لان الشاعر قد يكون صادقا في تخييل ما هو كاذب ، ويبقى شاعـرا ما دام مخيلا : (والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به وهو التخييل . . . فالتخييل هو المعتبر في صناعته ، لا كون الاقاويل صادقة او كاذبة)[2] .

ويلوح ان حازما كان يتبرم بما شاع من امر الكذب في الشعر منذ ايام قدامة فاراد ان يدفع عن الشعر ما قذف به موضحا ان الكذب ، إن كـان مقبولا ، فان الصدق اولى منه بالقبول، فهو يقول في تعريف الشعر: (فأفضـل الشعـر ما

---

(١) منهاج : ص ٦٣

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٠ ـ ٧١

حسنت محاكاته ، وهيئته ، وقويت شهرته ، او صدقه ، او خفي كذبه ، وقامت غرابته ، وان كان قد يُعَدُّ حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب ، وتمويهه على النفس ، واعجالها الى التأثر له قبل ، بإعمالها الروية فيما هو عليه[1] ، فهذا يرجع الى الشاعر وشدة تخيله في ايقاع الدلسة للنفس في الكلام ، فاما ان يكون ذلك شيئا يرجع الى ذات الكلام فلا)[2] وظاهر هنا ان حازما يؤثر شهرة الصدق ، وخفاء الكذب ، وان كان يعد الكذب من حذق الشاعر الذي يتغلغل به الى النفوس ، ولم يلبث ان جعل وضوح الكذب من رداءة الشعر ، وضعف تأثيره في النفس لان (وضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة)[3] وكأنه يربط بين الشعر والنفس ، فما افضى الى حسن التغلغل فيها ، فهو محمود سواء أكان صادقا ام كاذبا ، ولكن لما كان خفاء الكذب ادعى الى هذا التأثير كان افضل من وضوحه ، وطبعا فان الصدق اولى بالتأثير في النفس بهذا المعيار ، ومن ثم فهو غاية الشاعر التي ينبغي الا يتركها الا مضطرا : (وانما يرجع الشاعر الى القول الكاذب ، حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة الى مقصده في الشعر)[4]

والحق ان الناظر في معالجة حازم لمشكلة الصدق والكذب ، يشعر بالجهد الذي بذله ليدرأ عن الشعر شبهة الكذب ، مبرهنا على أن الشعر يعتمد على الصدق ايضا ، فلقد عُني مثلاً بايضاح غلط من ظن المحاكاة كذبا ، فبين ان الكذب انما يتعلق بالافراط الذي يجاوز حد الاعتدال في التشبيه لا بأصل التشبيه : (وكثير من الناس يغلط فيظن ان التشبيه ، والمحاكاة ، من جملة كذب الشعر ، وليس كذلك لان الشيء اذا اشبه الشيء ، فتشبيهه به صادق لان المشبه

---

(١) كذا ولعل الصحيح : قبل اعمالها الروية فيما هو عليه .

(٢) منهاج البلغاء : ص ٧٠ - ٧١

(٣) المصدر نفسه : ص ٧٢

(٤) المصدر نفسه : ص ٧٢

مخبر ان شيئا اشبه شيئا ، وكذلك هو بلا شك . . فقد تبين ان الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيهما الا بالافراط وترك الاقتصاد)[1] ثم افاض في شرح قسمة الشعر ، بالنسبة الى الصدق والكذب بين الافراط ، والاختلاق والامتناع ، والاحالة والصدق المحض ، وهو يصرح ان دفاعه عن الاقاويل الصادقة في الشعر انما يرجع الى رغبته في رد قول من قال : ان الاقاويل الشعرية كاذبة دائما - ولعله يعني الفارابي الذي قال : (والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية)[2] - فيكرر رأيه في ان قوام الشعر التخييل لا الصدق والكذب ويستشهد بابن سينا في ذلك[3] .

ولقد خلص حازم بعد ان اثبت المقدمات الصادقة في الشعر ، وبعد ان بين (أن افضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق ، وكان مشتهراً)[4] الى القول بتفضيل الصدق في الشعر على الكذب الذي ينبغي الا يلجأ اليه الا على سبيل الضرورة ، وكأنه لم يكتف باثبات فضل الصدق ، حتى قدمه على الكذب الذي عاد به الى المرتبة الثانية بعد ان ظل دهراً ينظر اليه على انه معيار الفن الشعري : (وتبين بهذا ان قول من قال : ان مقدمات الشعر لا تكون الا كاذبة كاذب . . . وما مثله في قصر الشعر على الكذب مع ان الصدق انجع فيه اذا وافق الغرض الا مثل من منع ذي علة ما هو أشد موافقة بالنسبة الى شكاته ، واقتصر به على ادنى ما يوافقه ، مع التمكن من هذا وذاك)[5] ولسنا ندري لم القى حازم

---

(١) المصدر نفسه ؛ ص ٧٥ .

(٢) فن الشعر : ص ١٥١

(٣) انظر منهاج البلغاء ص ٨١ ـ ٨٣

(٤) المصدر نفسه : ص ٨٢

(٥) المصدر نفسه : ص ٨٣

وزر القول بكذب الشعر على المتكلمين مع ان النقاد هم الذين تولوا كبر هذا الامر منذ قال قدامة : (ان الشاعر ليس يوصف بان يكون صادقاً)[1] وان احسن الشعر اكذبه[2] الى ان قال ابن رشيق ان الكذب حسن في الشعر : (ومن فضائله ان الكذب ـ الذي اجتمع الناس على قبحه ـ حسن فيه ، وحسبك ما حسن الكذب ، واغتفر له قبحه)[3] وحقاً ، قد يكون حازم اعترض على قول المتكلمين ان الاقاويل الشعرية لا تكون الا كاذبة ، من حيث انه يحول دون اتجاه الشعر الى الصدق مطلقاً ، وليس كذلك كلام النقاد الذين يؤثرون الكذب ، دون ان ينفوا الصدق ، بيد ان الامر في النهاية يفضي الى نتيجة واحدة ، وهي ان الكذب جوهر الفن الشعري ، واذا كان حازم قد ادرك بعمق خطر هذه النتيجة على صناعة الشعر ، فقد كان ينبغي ان يهاجم كل من قال بها ، سواء اكان متكلماً ام ناقداً ، ولا يقتصر على السخرية من علم المتكلمين بالبلاغة : (وانما غلط في هذا ـ فظن ان الاقاويل الشعرية لا تكون الا كاذبة ـ قوم من المتكلمين ، لم يكن لهم علم بالشعر ، لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصلة الى معرفته ولا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه ، ولا التفات الى رأيه فيه . . . والذي يورطهم في هذا انهم يحتاجون الى الكلام في اعجاز القرآن ، فيحتاجون الى معرفة ماهية الفصاحة ، والبلاغة ، من غير ان يتقدم لهم علم بذلك)[4] ويبدو ان ها هنا تحاملاً خفياً على المتكلمين لانهم ليسوا وحدهم الذين قالوا بذلك ، فالفارابي ـ فضلاً عن النقاد ـ يقرر ذلك بوضوح .

على ان الامر يقتضي هنا النظر في معنى الصدق والكذب عند حازم ،

---

(١) نقد الشعر : ص ١٧

(٢) المصدر نفسه : ص ٥٦

(٣) العمدة : ١/٢٢ .

(٤) منهاج البلغاء : ص ٨٧

فاغلب الظن انه يريد بصدق المحاكاة تطابق حدي التشبيه ، على سبيل الاعتدال ، وهو ما عبر عنه غيره من النقاد بقرب التشبيه ، يقول : (ما وقع من الاوصاف والمحاكاة مقتصداً فيه ، غير متجاوز ، فهو قول صدق ، فاذا قيل في الشيء انه كالشيء وكان فيه شبه منه فهو قول حق)[1] ، واذا كان مثل هذا القول يبدو مألوفاً ، فان ملاحظة حازم ان الصدق انما يكون مخيلاً ايضاً مثل الكذب تضفي عليه معنى جديداً ، لانها تنبه على ان الابداع الشعري لا يتجلى في الكذب فحسب ، وانه يتجلى ايضاً في الصدق ، بل قد يكون الصدق اقرب الى الفن ، وذلك يصحح بلا ريب ما درج عليه النقد من اعتبار الكذب مجلى الفن الاول ، بحيث ان ناقداً فذا مثل عبد القاهر لم يتورع عن القول ان التخييل ضرب من الخداع[2] ، وحقاً ، ظلت هذه الملاحظة جزئية لاقترانها بمفهوم التشبيه ، بيد انها نمت على ادراك جديد لقيمة الصدق ولو وجد الناقد الحاذق لافاد منه شيئاً كثيراً ، بل لو ان حازماً نفسه تأمل فيما يعينه ربط الخيال بالصدق دون ان يتعلق الامر بالصدق في التشبيه فحسب ، لاستطاع ان ينبه ايضاً على انماط شعرية جديدة ، فضلاً عن تطوير النمط القديم .

ويبدو انه لا بد من بسط كلام حازم في هذا المجال ، كيما تستبين نظرته الحقيقية ، فهو يرى مثلاً ان من الشعر صادقاً وكاذباً ومؤلفاً منهما ، فاما الصادق فهو المطابق لما وقع في الوجود[3] ، واما الذي اجتمع فيه الصدق والكذب فهو الافراط في صفة صادقة ، لان الافراط ضرب من الكذب[4] ، واما الكاذب فهو

---

(١) المصدر نفسه : ص ٧٥

(٢) انظر : اسرار البلاغة ص ٢٣٩

(٣) منهاج البلاغة ص ٧٩

(٤) المصدر نفسه : ص ٧٩ .

معقد الشعر» لانه يمثل معظمه فاذا كان الصادق صنفين ، والمختلط صنفاً فان الكاذب سبعة أصناف ، ولا يعنينا هنا الخوض في هذه القسمة المنطقية للشعر ، وانما يعنينا ملاحظة ان حازماً ، إن كـان قد قدم الصدق على الكذب في قيمته الشعرية ، فانه حين قسم الشعر جعل معظمه كاذباً ، ويبدو ان ذلك يرجع الى تعريفه للشعر الصادق بأنه «القول المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود»[1] ، ولما كان من العسير ان ينطبق هذا التعريف الا على قدر ضئيل من الشعر ، فقد وجد نفسه مضطراً للقول بغلبة الكذب الشعري ، بيد انه لو قال : ان الشعر الصادق هو المطابق للمعنى على ما يمكن ان يقع في الوجود ، لا على ما وقع فعلاً لاستطاع ان يخلص الشعر من التقليد الحرفي للطبيعة ، الى التقليد الجوهري ، ولكنه كان فيما يبدو خاضعاً دائماً لمفهوم التشبيه في المحاكاة .

ويمضي حازم فيرى ان القول الكاذب اما ان يكون اختلاقاً امكانياً ، واما ان يكون اختلاقاً امتناعياً ، والا مكاني هو ما لا سبيل الى معرفة صدقه ، سواء من داخل القول ام من خارجه ، كأن (يدعى الانسان انه محب ، ويذكر محبوباً تيمه ، ومنزلاً شجاه ، من غير ان يكون كذلك)[2] ، والامكان هو (ان يذكر ما يمكن ان يقع منه ، ومن غيره من ابناء جنسه ، وغير ذلك مما يصفه ويذكره)[3] ، وهذا الاختلاق الامكاني يتعلق بجهات الشعر واغراضه (وجهات الشعر هو ما توجه الاقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته ، مثل الحبيب ، والمنزل ، والطيف في طريق النسيب ، فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الاحوال التي لها علقة بالاعـراض الانسـانية ، فتـكون مسانـح لاقتنـاص المعانـي بملاحظـة الخواطر ، ما يتعلق بجهة جهة من ذلك ، والاغراض : هي الهيئات النفسية

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٧٩

(٢) المصدر نفسه : ص ٠٠

(٣) المصدر نفسه : ص ٧٦

التي ينحى بالمعاني المتسبة الى تلك الجهات نحوها ويمال بها في صفوها ، لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الاعيان ، مما يهيىء النفس بتلك الهيئات ، ومما تطلبه النفس ايضاً ، او تهرب منه ، اذا تهيأت بتلك الهيآت)[1]

وظاهر اذن ان الاختلاق الإمكاني هو محاكاة ما يمكن ان يثير في النفس الشجو بحيث يلهم الخواطر ، دون ان يكون موضوع المحاكاة نفسه صادقاً فضلاً عن المحاكي ، ولا بد هنا من التريث عند مسألة الممكن هذه لما تنبىء عنه من ملاحظة تغير من القول بأن معظم النقاد كانوا يؤثرون الواقع على الممكن - ومنهم حازم نفسه - بيد اننا اذا انعمنا النظر ، الفينا حازماً يقرن الممكن بالكذب لا بالصدق ، فكأنه يفترض ان الشاعر ، اذا ما افاض في الكلام عن منزل شجاه ، دون ان يكون ثمة منزل حقاً كان لا بد كاذباً فالمعيار هنا عقلي ، ولكنه أغفل أن الشاعر لا يوصف بصدق او كذب اذا كان يعبر عما يمكن ان يشعر به اي انسان ازاء ما يحاكى من الاشياء - وهي الاشياء التي اسماها حازم بجهات الشعر التي لها علقة بالاعراض الانسانية - وحسب الشاعر ان يجيد محاكاة ما يمكن ان يكون حتى يكون صادقاً في ملاحظة التجربة الانسانية ، ولعل حازماً نسي ما قاله من ان المهم في الشعر جودة التخييل دون نظر الى صدق او كذب ، ولا سيما اذا كان المقصود هو الكذب الفني ، وهكذا ، فلعل ربط هذه الملاحظة بالكذب قد اساء الى ما يمكن ان تفضي اليه من توجيه الشاعر الى محاكاة ما يمكن ان يكون ، وعدم الاقتصار على ما هو كائن ، دون ان يُرمى بالكذب .

على ان ثمة سبباً آخر دفع حازماً الى هذا الموقف المتردد ، وهو نظرته الى ما اسماه (الاختلاق الامتناعي) الذي انكر ان يكون وقع للعرب[2] ، فقد خيل اليه

(١) المصدر نفسه : ص ٧٧

(٢) انظر : المصدر نفسه : ص ٧٧

ان الاساطير اليونانية هي من قبيل حرافات العجائز التي يسامرون بها الصبيان وانها مبنية على اختلاق اشياء لم تقع ، يقيسونها على ما وقع ، ويصرفون فيها القول وهو ما لم يفعله العرب قط : (والاختلاق الامتناعي ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر اصلاً ، وكان شعراء اليونانيين يختلقون اشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية ، ويجعلونها جهات لاقاويلهم ، ويجعلون تلك الاشياء التي لم تقع في الوجود كالامثلة لما وقع فيه ، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعاً نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في اسمارهم من الامور التي يمتنع وقوع مثلها)[1] ، وواضح ان حازماً ينهج هنا منهج ابن سينا الذي ذهب ايضاً الى انه (لا يجب ان يوقف في الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو ، فان هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع ، فان الشاعر انما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات ، بل انما يجود قرضه ، وخرافته ، اذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات ، وخصوصاً للافعال ، وليس شرط كونه شاعراً ان يخيل لما كان فقط ، بل ولما يكون ، ولما يقدر كونه ، وان لم يكن بالحقيقة)[2] . والحق ان هذه النظرة الخاطئة الى القصص اليوناني كانت عاملاً جوهرياً في الانصراف عنها ، ذلك ان ما تحمله هذه النظرة من ازدراء خفي لهذه «الخرافات» التي لا تليق الا بالعجائز ، جعل النقاد يعرضون اعراضاً تاماً عن النظر في طبيعتها الفنية ، وما يمكن ان تكشف عنه من الخلق الانساني عندما تحاكى الفعل ، او الخلق الممكن على سبيل الضرورة او الاحتمال ، وعندما تصور الآلهة نفسها تصويراً انسانياً ، وكأن النقاد العرب ظنوا ان هذا القصص ضرب من الكذب ، وعضد هذا الظن عندهم اقتران هذا القصص بالخيال ، واقتران الخيال بالكذب ، والغريب حقاً ، انه على الرغم من ذهابهم الى القول بعذوبة الكذب ، ونسبه هذا القول الى

---

(١) المصدر نفسه : ص ٧٧ - ٧٨

(٢) فن الشعر : ص ١٨٤

اليونانيين ، فقد نفروا من القصص اليوناني لهذا الامر بالـذات[1] وربمـا كان تعليل ذلك اعراضهـم الفطـري عن قصص يقتحـم عالـم الآلهـة ، وينتهـك حرمته ، ويجعله عرضة للاهواء البشرية ، وهو ما يصدم عقيدة التوحيد التـي كانت قد استقرت في النفوس ، والحق انهم لم يكونوا بدعاً في ذلك ، فافلاطون نفسه انما نعى على شعراء عصره ما اولعوا به من قصص يشوه صفات الآلهة ، وانـكر تلك «الخرافـات» و «الترهـات» التـي تنسـب الشر الى الآلهـة ، ففـي «الجمهورية» يقول افلاطون على لسان سقراط : (فاول واجب علينا هو السيطرة على ملفقـي الخرافـات ، واختيار اجملهـا ، ونبـذ ما سـواه) وعندمـا يسألـه «اديمنتوس» اي الخرافات يعني وما الذي يجده فيها من الخطأ ، يخبره انها روايات هوميروس ، وهسيودس وان خطأها (هو تمثيل المؤلف صفات الالهة والابطـال تمثيلاً مشوهاً فهو كالمصور الذي لا يشبه رسمه ما صوره من الاشياء . . . وكذلك القول : ان الالهة تشهر حرباً بعضهـا على بعض ، وتـكيد ، وتتقاتـل ، فلا يناسب ان تقال مثل هذه الترهات في حال من الاحوال لانها غير صحيحة . . . وكل حروب الالهة التي رواها هوميروس يجب حظرها في دولتنا سواء صيغت في قالـب الحقيقـة ، او في قالـب المجـاز . . . فيجـب ان نبـدي انكارنـا تعـدي هومـيروس او غـيره من الشعـراء : على حقـوق الله بقولـه . . . امـا الادعاء ان الإلـه الصالـح علـة شر كائـن من النـاس ، فهـو قول يجـب ان نحاربه بمـا اوتينـا من قوة ، لأن المبـدأ الـذي تتضمنـه اسطـورة كهـذه شعراً ، او نثـراً ، لا يقـال ولا يسمـع في المدينـة ، ولا يبيحـه من يروم خير الدولة ، وارتقاءهـا شيخـاً او فتـى ، لأنهـا أقـوال تنـافي طهـارة الحياة ، وهـي ضارة ومتنـاقضـة)[2] ولا ريب ان الدافـع الاخلاقـي التربـوي يكمن وراء حملـة أفلاطـون على القصص اليونانـي ، لما يصـوره من نمـاذج مشوهة في نفـوس النشيء ، وافلاطـون انمـا ينشـد الحقيقـة أولاً ، واذا كنـا نفهم سبب نفوره من الخرافات ـ حقيقة كانت او مجازاً ـ باسـم الخلـق ، او باسـم

---

(١) انظر مثلاً : المثل السائر ص ١٧٠ (٢) جمهورية افلاطون : ص ٥٢ ـ ٥٦

الحقيقة ، فاننا لا نفهم سبب نفور النقاد العرب من هذه الخرافات ، ما داموا يعتقدون ان اعذب الشعر اكذبه ، وما داموا لم يتحرجوا من القول : ان الشعر بمعزل عن الدين حتى ان حازماً نفسه قال : ان الكذب ، كما لا يعاب من جهة الصناعة لايعاب من جهة الدين : (فلم يبق الا ان يعاب من جهة الدين ، وقد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب ايضاً في الدين ، فان الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ كان ينشد النسيب امام المدح ، فيصغي اليه ويثيب عليه)[1] والحق ان هذا النفور كان سبباً في الغفلة عن نماذج قصصية عربية ، كان من شأنها ان تسهم في ادخال نمط شعري جديد ، غير النمط الغنائي السائد ، ولقد رأينا حازماً يحدثنا عن الاختلاق الامكاني الذي لا يقتضي الكلام فيما وقع فحسب ، ثم ينكر وقوعه للعرب ، وكما قال الدكتور شكري عياد فانه (لو وسع حدود بحثه اكثر مما فعل ، فنظر الى النثر كما نظر الى الشعر ، وادخل في دائرة ملاحظته مثل «رسالة الغفران» او «التوابع والزوابع» او المقامات ، لوجد في القصص الفني افسح مجال للاختلاق الامكاني ، والامتناعي ايضاً ، ولعله كان قمينا حينئذ ان يضع لهذا الفن من الادب اصولاً وقوانين تزيد بحثه غزارة وعمقاً)[2]

على انه يلاحظ ان سر اغفال حازم للافادة من القصص الفني في مسألة الاختلاق الامكاني ليس ضيق حدود بحثه ، او اقتصاره على النظر في الشعر دون النثر فحسب ، وانما هو اعتقاده الراسخ ان المحاكاة ضرب من التشبيه ، والتشبيه ينصب اصلاً على ما هو واقع فعلاً ، بحيث يصعب معه تصور ما هو ممكن ، وهذا يرجع بنا ـ مرة اخرى ـ الى قول ابن سينا ان الشعر العربي يحاكي الشيء غالباً ، بينما يحاكي الشعر اليوناني: «الفعل» ولم يكن من السهل على اي

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٧٨ ـ ٧٩

(٢) كتاب الشعر : ص ٢٧٠

ناقد ان يخرج على المألوف في الشعر العربي ، حتى ان حازماً كان قد ادرك تماماً ان الشعر اليوناني هو تمثيل ما لم يقع على ما وقع ، وان ثمة نماذج تشبهه عند العرب ، من مثل كليلة ودمنة ، وحديث الحية عند النابغة ، وانهم عرفوا الملحمة وهي طريقة (يذكرون فيها انتقال امور الزمان ، وتصاريفه وتنقل الدول وبما تجري عليه احوال الناس ، وتؤول اليه)[1] بيد انه مع ذلك قال : ان اليونانيين لم يكادوا يعرفون شيئاً من التشبيه ولم يتصرفوا في المعاني والمباني تصرف العرب فيها ، فقال : ان ارسطو لو ادرك ما قاله العرب لزاد في قانونه الشعري ، وكأنه كان يرى ان ارسطو ، اذ لم يفض في الكلام على التشبيه ، فقد فاته شيء كثير ، لان الاغراض اليونانية محدودة : (فأما غير هذه الطرق ، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف ، كتشبيه الاشياء بالاشياء فان شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه ، وانما وقع في كلامهم التشبيه في الافعال لا في ذوات الافعال ، ولو وجد هذا الحكيم ارسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم ، والامثال ، والاستدلالات ، واختلاف ضروب الابداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى ، وتبحرهم في اصناف المعاني ، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الالفاظ بازائها ، وفي احكام مبانيها واقتراناتها ، ولطف التفاتاتهم وتتمياتهم ، واستطراداتهم ، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالاقاويل المخيلة كيف شاؤوا ، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية)[2] .

وكلام حازم هنا ينم على تقدير كبير لطريقة الشعر العربي ، بحيث يبدو وكأنه يزدري الشعر اليوناني الذي لا يعدو في نظرة اسماراً باطلة ، اما المزايا التي تمنى لو كان ارسطو قد ادركها ، فهي مزايا لفظية غالباً ، ولكن الذي يلفت النظر

(١) منهاج البلغاء : ص ٦٨ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٦٩

فيها ثناؤه على تلاعبهم بالاقاويل المخيلة كيف شاؤوا فلا ريب انه يريد بذلك التخييل الكاذب القائم على التلاعب بعلل الاشياء حين يضع علة خيالية لامر حقيقي[1] وهذا يرجع بنا الى معضلة العلاقة بين الخيال وكل من الصدق والكذب ، ويذكرنا بأن حازماً لم يقرن الخيال بالصدق قط وانما قرنه بالكذب ، فضيع فرصة الافادة مما ادركه من طبيعة القصص اليوناني الذي عده مجرد «خرافات» ولو انه ظل وفياً لمبدئه القائل : انه لا ينظر في الشعر الى صدق او كذب بقدر ما ينظر الى التخييل ، لتخلص من الحكم على القصص اليوناني بأنه خرافات ، ما دام هذا القصص يعبر عن نوازع الانسان ، ولكان استطاع عقد مقارنة بين بذور القصص العربي الذي ذكره من مثل كليلة ودمنة او حديث الحية ، وبين القصص اليوناني ، وذلك على نحو يغني مبادىء هذا الفن الشعري الجميل ، ولكنه فيما يلوح كان حائراً بين شعوره بان الممكن افضل من الممتنع ، وبين اعتقاده بان الممتنع مقبول في الشعر ، وهذه الحيرة قد دفعته الى التخبط بين انكار الاختلاق الامتناعي عند العرب ، ومن ثم انكار قصص الاغريق التي جعلها مثلاً لهذا الاختلاق من جهة ، وبين اقرار الممتنع اذا لم يبلغ حد الاحالةمن جهة اخرى، فقد ذهب في معرض كلامه على المبالغةالى ان العلماء متفقون على قبح الاحالة[2] ، وقال ان ثمة فرقاً بين الممكن والمحال ، فالممكن مقبول لانه يمكن ان تتصور له حقيقة ، وان كانت غير واقعة ، وليس كذلك المحال لانه لا يتصور في الذهن اصلاً ، ولا يمكن ان يكون واقعاً : (الافراط هو ان يغلو في الصفة ، فيخرج بها عن حد الامكان الى الامتناع او الاستحالة ، وقد فرق بين الممتنع والمستحيل بأن الممتنع هو ما لا يقع في الوجود وان كان متصوراً في الذهن ، كتركيب يد اسد على رجل مثلاً ، والمستحيل هو ما لا يصح

(١) انظر كلام عبد القاهر في مذاهب التخييل : اسرار البلاغة ص ٢٣١ وما بعدها

(٢) انظر : منهاج البلغاء : ص ١٣٣ ـ ١٣٤

وقوعه في وجود ولا تصوره في ذهن ، ككون الانسان قائماً قاعداً في حال واحدة)[1] واذا كان حازم قد جعل هنا الامتناع والاستحالة عيباً ، فقال : (الكذب الافراطي معيب في صنعة الشعر ، اذا خرج من حد الامكان الى حد الامتناع ، او الاستحالة)[2] فانه لم يلبث ان قبل الامتناع ، بعد ان قدم عليه الامكان (ان صناعة الشعر لها ان تستعمل الكذب ، الا انها لا تتعدى الممكن من ذلك او الممتنع الى المستحيل وان كان الممتنع فيها ايضاً دون الممكن في حسن الموقع من النفوس)[3] ويبدو ان الذي دفعه الى قبول الممتنع هو دفاعه عن المتنبي في مبالغاته التي خشي ان يظن انها من قبيل الممتنع غير الممكن ، فلم ير بأساً في الموافقة على الممتنع غير المستحيل قال المتنبي يمدح سيف الدولة ، وقد دخل رسول الروم حلب :

وأنىٰ اهتدى هذا الرسول بأرضه		وما سكنت مذ سرت فيها القساطل
ومن أي ماء كان يسقي جياده		ولم تصف من مزج الدماء المناهل

(فهذا مستساغ مقبول من حيث يمكن ان تتصور له حقيقة ، وان لم تكن واقعة اذ كانت كثرة الجيوش لا حد لها ، ومتى قدرت الزيادة في مقدار منها وان كثر امكنت فجائز ان يغزو ارض قوم من الجيوش ما يصير حزنها سهلاً ، وخيارها وعثا ، حتى يصير صخرها رهجاً ، وترابها اهباً ، فيثور نقعها بأقل حركة او نفس ، فلا تسكن القساطل فيها مدة ، فاراد المبالغة في جيش ممدوحه فجعله بالغاً الى هذا المقدار ، وكذلك سفك الدماء ، ليس له حد ينتهي اليه ومتى قدرت الزيادة في مقدار منه ، امكنت فجائز في حق ممدوحه ان يريق من دماء

(١) المصدر نفسه : ص ٧٦ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٩ .

(٣) المصدر نفسه : ص ١٣٦

اعدائه ما تكدر منه المياه مدة ، فاراد المبالغة فيما اراق هذا الممدوح من دماء الروم ، فجعله بالغاً الى ذلك المقدار ، ولا يلزم ابا الطيب ان يكون صادقاً في ذلك ، لان صناعة الشعر لها ان تستعمل الكذب الا انها لا تتعدى الممكن من ذلك ، او الممتنع الى المستحيل)[1] واذا اغفلنا ما يلوح من تناقض بين ذم القصص اليوناني لأنه من قبيل الكذب الممتنع و مدح ابيات المتنبي لأنها من قبيل الكذب الممتنع ايضاً ، فانه يحق لنا ان نتساءل عن سر اعراض حازم عن ذلك القصص ، على الرغم من قوله ان الممتنع مقبول ما دام متصوراً في الذهن وان كان غير واقع ، فالحق ان هذا هو تعريف القصص اليوناني الذي درج النقاد على ذمه ، واقتفى فيه حازم أثر ابن سينا[2] ، واذن فثمة تناقض قائم بين ذم القصص ، وقبول الكذب ، وهذا التناقض انما نشأ من استخدام معيار الممتنع مرتين : الاولى لانكار القصص ، والاخرى لاثبات الغلو في الشعر ، ولو ان هذا المعيار قد استخدم في القصص مثلما استخدم في الشعر لافضى الى تطور فن جديد يضاف الى فن الشعر الغنائي .

ولا ننس ايضاً ان حازماً انما نظر الى الممكن من خلال الكذب ، ولم يخطر بباله انه اذا كان الممكن يخضع لتخييل المشاعر ، والافكار سواء اكانت صادقة ام كاذبة ، فانه لا يخضع لصدق او كذب ، لان مدار الامر على جودة التخييل ، او ردائته وهو أمر قاله حازم نفسه من قبل ، ويبدو ان مشكلة الصدق والكذب بما تفرضه من ثنائية صارمة ، لم تكن تدع للنقاد مجالاً للتفكير بمعزل عنها ، حتى اذا ما تنبه ناقد الى ما تثيره من حرج ، عاد فخضع لها دون ان يشعر ، ولو ان حازماً قسم الشعر بحسب اصناف التخييل - ولا سيما انه جعله جوهر الشعر - لا

(١) المصدر نفسه : ص ١٣٥ - ١٣٦

(٢) انظر : منهاج ص ٧٨ وفن الشعر ص ١٨٤

بحسب الصدق والكذب ، لاستطاع حقاً ان يخلص النقد من قيود هذه المشكلة ، فيلفت النظر الى أهمية الممكن ، او الممتنع ، او الصادق ، او المستحيل من خلال القدرة على المحاكاة ، لا من خلال الكذب ، سواء أكان مقبولاً ، ام منكراً ، وآنذاك فليس من الضروري ان نبحث في قول المتنبي عن صدق او كذب ، ما دام قد اجاد تخييل قوة الجيش كما يمكن ان يتصورها الخيال فضلاً عن العقل ، وهذا هو في الاصل معيار حازم حين قال في الشعر إن : (التخييل هو المعتبر في صناعته لا كون الاقاويل صادقة او كاذبة)[1] .

جـ - وحدة الموضوع ونظام القصيد :

لا نجد لحازم رأياً جديد نافذاً في هذه المسألة التي شغلت اذهان شراح ارسطو من الفلاسفة العرب ، على الرغم من كثرة آرائه الدقيقة ، بل انه لم يبلغ في هـ ا المجال ما بلغه ابن سينا في تلخيصه [2] حقاً لقد ذهب ايضاً الى ان الشيء يجب ان يحاكى بحسب ترتيب اجزائه فتكون محاكاته بالقول كمحاكاته بالرسم من حيث ترتب اجزائه على ما هي عليه في الطبيعة ، بيد انه ، على الرغم من ذلك لم يلبث ان نظر الى الامر نظرة تقليدية ترى في تعدد الموضوع ضرباً من التجديد الذي ينقذ النفوس من السأم ، وكأن افراغ القصيدة في قالب موضوع واحد ادعى الى السأم من افراغها في عدة قوالب بين مدح ، ونسيب ، ووصف وتشبيه قال : (يجب في محاكاة اجزاء الشيء ان ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء ، لان المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر ، وقد اعتادت النفوس ان تصور لها تماثيل الاشباح المحسوسة ، ونحوها على ما عليه ترتيبها فلا يوضع النحر في صور الحيوان الا

(١) منهاج : ص ٧١

(٢) انظر : فن الشعر ص ١٨٣

تالياً للعنق ، وكذلك سائر الاعضاء ، فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية اذا لم يوال بين اجزاء الصور ، على مثل ما وقع فيها كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد اذا كانت كذلك)[1] ، وربما كان هذا احد المواضع النادرة التي قارن فيها حازم بين الشعر والرسم[2] ، وكما رأينا فقد نبه الدكتور محمد غنيمي هلال على ان قياس تجاور اغراض القصيدة بتجاور خلق الانسان (او خلق الحيوان عند حازم) هو ما جعل معنى الوحدة غامضاً في اذهان النقاد العرب ، اذ ليس ثمة تناسب حقيقي بين اعضاء الخلق هذه ، على نحو ما هو مطلوب في تناسب القصيدة ، ومن ثم فالوحدة هنا انما هي ربط اجزاء متنافرة ، او هي ـ كما اسماها الدكتور شكري عياد ـ وحدة تسلسلية وليست وحدة عضوية[3] .

على ان حازماً لم يلبث ان صرح بمذهبه في تعدد اغراض القصيدة ، حرصاً على نشاط النفس ، وتجنباً لسأمها ، فهو يرى ان الحذاق من الشعراء انما آثروا الانتقال من غرض الى غرض لانهم وجدوا النفس تمل من الكلام في أمر واحد ، وادركوا ان الميل بالكلام الى انحاء متعددة يستأثر بانفعالات النفس ، ويوقظ نشاطها : (ان الحذاق من الشعراء . . . لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة ، وتؤثر الانتقال من حال الى حال ، ووجدوها تستريح الى استئناف الامر بعد الامر ، واستجداد الشيء بعد الشيء . . . اعتمدوا في القصائد ان يقسموا الكلام فيها الى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من

---

(١) منهاج : ص ١٠٤

(٢) ـ انظر مقارنته في موضع آخر بين الشعر والنحت اذ يقول ان طريق وقوع التخييل في النفس (اما ان تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طرق الفكر وخطرات البال ، او بأن تشاهد شيئاً فتتذكر به شيئاً ، او بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي او خطي او ما يجري مجرى ذلك او يحاكي لها صوته او فعله او هيأته بما يشبه ذلك من صوت او فعل او هيأة) ص ٨٩ -

(٣) انظر : كتاب الشعر ص ٢٧٦

المقاصد ، ليكون للنفس في قسمة الكلام الى تلك الفصول ، والميل بالاقاويل فيها الى جهات شتى من المقاصد ، وانحاء شتى من المآخذ ، استراحة واستجداد نشاط)[1] ويبدو ان حازماً لم يقبل تعدد الاغراض فحسب ، وانما راح يسوغه ، ويلتمس له تعليلاً نفسانياً ، بل انه مضى فقال : ان القصائد اذا كانت تنقسم الى بسيطة تشتمل على غرض واحد ، ومركبة تشتمل على غرضين ، فان القصائد المركبة اشد موافقة للنفوس ، لهذا الامر بالذات ، ولذا فانه لم يتردد في تفضيل تعدد اغراض القصيدة انطلاقاً من مبدئه في موافقة النفوس : (والقصائد : منها بسيطة الاغراض ، ومنها مركبة ، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً او رثاء صرفاً ، والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين ، مثل ان تكون مشتملة على نسيب ومديح ، وهذا اشد موافقة للنفوس الصحيحة الاذواق ، لما ذكرناه من ولع النفس بالافتنان في انحاء الكلام ، وانواع القصائد)[2] ولقد انتهى به الامر الى ان يعرض طرق الاحتيال في جمع طرفي القول في القصيدة ، على نحو محكم لا يختل به نظام القصيد ، ويفرغ جهده في تبيان كيفية الجمع بين المدح والنسب بما لا يورث نبوة في السمع ، او نفوراً ، وذلك من خلال طريقتين :

اولاهما التدرج في الانتقال بما يمت الى الغرض الاول بسبب ، وأخراهما الانتقال المفاجىء ، من غير مقدمة ، سواء بموافقة ، ام مناقضة ، اما على سبيل التشبيه او المحاكاة ، واما بالاضراب عن مقصد ، والاعتداد بآخر[3] ، وصفوة القول

(١) منهاج البلغاء ص ٢٩٥ - ٢٩٦

(٢) المصدر نفسه ص ٣٠٣

(٣) ويبدو ان هذه المسألة قد تمكنت من حازم حتى انه جعل من ضمن قوى الشاعر العشر عنده القوة على الوصل ، وهي القوة التاسعة : (القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والابيات بعضها ببعض ، والصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة) ص ٢٠٠

اذن ان حازماً قد اظهر ولاءه الكامل للقصائد «المركبة» ومن ثم فقد أخذ نفسه بوضع نظام القصيد من حيث البداية والنهاية ، على أساس هذا التركيب ، فالمبادىء ينبغي ان تكون : (جزلة حسنة المسموع والمفهوم دالة على غرض الكلام ، وجيزة تامة)[1] والصدور (متناسبة النسج حسنة الالتفاتات ، لطيفة التدرج مشعشعة الاوصاف بالتشبيهات)[2] ولم ينس حازم ان ينبه على ان يكون المديح بحيث يلائم النسيب ، وهما أهم طرفي القصيدة : (ويجب ان يكون التخلص لطيفاً ، والخروج الى المدح بديعاً ، ويجب ان يكون صدر المديح حسن السبك ، عذب العبارات ، مستطاب المعاني ليناسب ما اتصل به من النسيب)[3] وها هنا فلا بد من القول ان ما يقال عن الاثر اليوناني في «منهاج» حازم لا يظهر مطلقاً في كلامه على نظام القصيد ، حيث يبدو نصيراً تقليدياً متزمتاً ، لما درج عليه النقاد في عمود الشعر ، وكأنه نسي تماماً ما افاض فيه من الكلام على المحاكاة ، ومعانيها وطرقها ، وجهاتها ، وصدقها ، فعاد يصوغ من الشعر قيوداً ينبغي ان يضعها الشعراء كيما يكتب لهم القبول ، وهكذا فبعد ان منح حازم الشعراء حق التخييل ، اذ جعله جوهر الشعر ، وقدمه على الوزن عاد فوضع لهذا التخييل منهاجاً دقيقاً يمنع الشاعر من التعبير عن نفسه ، ويفرض عليه ان يحاكي انماطاً معينة من المعاني ، حتى انه يذكر كلمة «انماط» نفسها ، واين هو مجال التجديد اذا كان الناقد يحدد للشاعر ما ينبغي ان يحتذيه في المدح او النسيب ، او التأليف بينهما ولا سيا اذا كان هذا الذي يحتذى يرجع الى قيم تقليدية فيا يليق وما لا يليق على هذا النحو : (ويجب ان يقصد في مدح صنف من الناس ، الى الوصف الذي يليق به ، وان يعتمد في مدح واحد ممن يراد

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٣٠٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٣٠٦

(٣) المصدر نفسه : ص ٣٠٦

تقريظه ما يصلح له من تلك الفضائل وما تفرع عنها . . . فأما مدح الخلفاء ، فيكون بأفضل ما يتفرع من تلك الفضائل ، واكملها ، كنصر الدين وافاضة العدل . . . ومدح الامراء يكون بالكرم ، والشجاعة ، ويمن النقيبة . . . ومدح الوزراء ، ومن حل محلهم من الكتاب يكون بالعلم ، والعلم والكرم ، ومدح القضاة يكون بالعلم ، والتقى ، والدين ، والنزاهة والعدل بين الخصوم)[1] وظاهر ان حازماً هنا انما يقفو أثر قدامة[2] ، الذي وضع ايضاً معايير كل غرض من اغراض الشعر ، وكذلك ابن سنان[3] ، وهذا يعني ـ مرة اخرى ـ انه لم يكد يخرج على ما تواضع عليه النقاد ، على الرغم من اسرافه في ايراد المصطلح اليوناني ، والا فما الذي يعنيه الحديث عن «انماط» المدح ، عند ناقد يبدىء ويعيد في قيمة «التخييل» وقيمة «الصدق» ؟ وكيف يكون من يحتذى احد هذه الانماط «مخيلاً» و «صادقاً» ما دامت انماطاً وضعها غيره ، ليحاكيها هو دون نظر الى صلتها بمشاعره واخيلته ؟ (فقد تبين من هذا ان امداح الخلفاء يجب ان تكون نمطاً واحداً ينحى باوصافها ابداً نحو الافراط ، وان امداح الامراء والوزراء والقضاة ، ومن جرى مجراهم من كبار العلماء ينبغي ان يكون كل واحد منها ثلاثة انماط ، ينحى بالنمط الاعلى منحى الافراط ، وينحى بالنمط الادنى منحى الاقتصاد ، وتكون اوصاف النمط الوسط اقتصادية مشوبة ببعض افراط ، وذلك بحسب ما بيناه من اختلاف درجات الممدوحين في ضخامة الخطط ، وفخامة الولايات)[4] اذن ان ترتب المدح يكون بحسب ترتب درجة الممدوح ، لا

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٧٠ ـ ١٧١

(٢) انظر : نقد الشعر ص ٥٩ ، ١٢٣ ، ١٠٨ ، ١١٦ ، ٩٠ ، ١١٨ حيث وضع وضع قدامة معايير كل غرض .

(٣) انظر : سر الفصاحة ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣

(٤) منهاج البلغاء : ص ١٧١

بحسب شعور الشاعر ، وطبعاً ان هذا يحول دون صدق الشاعر ، ويجعل الشعر معاداً مكروراً لدورانه على [illegible] وانماط معينة فاذا تذكرنا ان اكثر الشعر تشبيه ، ادركنا خطر هذا «النمط» النقدي على الخيال بما يفضي اليه من تكرار صور التشبيه على نحو مملول ، وليت الامر اقتصر على المديح فكما فعل قدامة من قبل ، راح حازم يضع لكل غرض رسماً معيناً ، حتى استوفى الاغراض جميعها[1] ، ولم يأت بمعنى جديد غالباً ، وانما درج فيها على مألوف الامور فالنسيب ينبغي ان يكون عذباً ، والرثاء شاجياً ، والفخر مدحاً ذاتياً ، والاعتذار لطفاً والهجاء ايلاماً ، وهكذا بحيث يرجع الشاعر عندما يهم يقول الشعر ، لا الى المشاعر الخاصة ، وانما الى المعايير العامة .

ويبدو ان لهذا الامر صلة بتصور حازم للابداع الشعري نفسه ، فالحق ان هذا الابداع يخضع عنده لنظام عقلي دقيق . جعل مهمة الشاعر ترتيب اجزاء النظام على نحو معين ، فكأن فضل الشاعر ينحصر في مدى قدرته على هذا الترتيب بالقياس الى توفر قوى الشعر عنده وهي عشر قوى ، اولها : القوة على التشبيه ، وآخرها القوة المميزة لحسن الكلام من قبيحه[2] ، وبديهي ان اي تصور لقيمة الخيال في الشعر ، من حيث أثره في التعبير عن المشاعر الصادقة ، ينعدم ازاء ما يطلبه حازم من الشاعر ، اذا ما اراد النظم ، ان يضع امامه اجزاء القصيدة ، ويقوم بتركيبها ، ولننظر فيما يريده حازم من الناظم ، اذ يقول معقباً على وصية ابي تمام الشهيرة للبحتري : (ان الناظم اذا اعتمد ما أمره به ابو تمام ، من اختيار الوقت المساعد ، واجمام الخاطر ، والتعرض للبواعث على قول الشعر ، والميل مع الخاطر كيف مال ، فحق عليه اذا قصد الروية ان يحضر

---

(١) انظر ، معايير النسيب والرثاء والفخر والاعتذار والهجاء والتهاني ص ٣٥١ - ٣٥٣

(٢) انظر : ص ١٩٩ - ٢٠١

مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له ، بالنسبة الى غرضه ومقصده ، ويتخيلها تتبعاً بالفكر في عبارات بدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات ، او اكثرها طرفاً ، او مهيئاً لان يصير طرفاً ، من الكلم المتماثلة المقاطع ، الصالحة لان تقع في بناء قافية واحدة ، ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها ، ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ، ويبدأ منها بما يليق بمقصده ان يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق ان يتبعه به ، ويستمر هكذا على الفصول ، فصلاً ، فصلاً ، ثم يشرع في نظم العبارات التي احضرها في خاطره منتشرة ، فيصيرها موزونة اما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، او بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه ، او بأن ينقص منه ما لا يخل به ، او بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة الى بعضها ، او بأن يقدم بعض الكلام ، ويؤخر بعضاً ، او بأن يرتكب في الكلام اكثر من واحد من هذه الوجوه)[1] ولعل هذا النص يفصح تماماً عن التصور العقلي المحض لـ : «نظم» او «تركيب» القصيدة ، حيث يعمد الشاعر الى احضار المقصد ، والعبارة ، والوزن ليحاول المواءمة بينها بما يراه لائقاً ، اما ان يعمد الشاعر الى استلهام مشاعره او معانيه وصياغتها على نحو خيالي يحاكى به ما هو ممكن منها ، فذلك ما يبدو انه ظل غامضاً في اذهان النقاد الذين اولعوا بتوجيه الشعر الى محاكاة مظاهر خارجية محسوسة ضمن انماط محسوسة ايضاً ، والغريب ان حازماً كان قد تنبه الى أهمية صدور الشاعر عن عاطفة صادقة فيما يقوله من شعر ، بحيث صرح ان أفضل الشعر ما خالط الشاعر فيه ولع بفنه ، غير انه جريا على الميل العقلي الصرف قال ان من التطبع ما يوازي الطبع ، وانه قد يتأتى لشاعر ان يحسن تقليد المطبوعين من الشعراء ، «فلا يماز منهم» ، ولا ضير في ذلك ما دام مجيداً (اعلم ان خير الشعر ما صدر عن فكر ولع

---

(١) ص ٢٠٤

بالفن، والغرض الذي القول فيه، مرتاح للجهةوالمنحى الذي وجه اليه كلامه، لا قباله بكليته على ما يقول . . . ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجية نفس شجية . . . وقد توجد لبعض النفـوس قوة تتشبـه بهـا فيما جرت فيه من نسيب ، وغير ذلك ، على غير السجية بما جرى فيه على السجية من ذلك ، فلا تكاد تفرق بينهما النفوس ، ولا يماز المطبوع فيها من المتطبع ، فاذا اتفق مع هذا حسن النظم تنـاصر الحسـن في النظـام ، والمنحـى ، واعتـم ، فلـم يكن فيه مقدح)[1] وبذكرنا هذا الكلام بما تقدم من قول الفارابي ،ان أحمد أنواع الشعر ما كان عن طبع ، ولكن الفارابي كان اكثر وضوحاً في تقرير ذلك من حازم الذي وازى بين المطبوع ، والمتطبع المجيد ، وهـا هنـا فلا بد من التسـاؤ ل عن سر التناقض الواضح بين الكلام على المحاكاة بما ينبيء عن تأثر ما بارسطو ، وبين الكلام على طريقة النظم بما ينم على تأثر بالغ بمذاهب النقاد التقليدية ، فإمّا أن حازماً لم يتمثل النقد اليوناني تمثلاً صحيحاً ، واما انه لم يقبله قبولاً تاماً ، واما انه اخفـق في تلمس المقارنـة الصحيحـة بـين طبيعـة كل من الشعـر اليونانـي القصصي ، والشعر العربي الغنائي ، ويبدو انه كان له من كل أمر نصيب بحيث ان عدم فهمه للنقد اليوناني حق الفهم ، افضى الى عدم قبوله كاملاً ، ومن ثم الى التخبط بين النظرية اليونانية ، والتطبيق العربي ولا سيما انه كان يكرر اقوال من سبقه من النقاد ، امثال الفارابي ، وابن سينا وعبد القاهر ، دون ان يعني اطلاعه على ارسطو شيئاً مذكوراً ، وهكذا يمكن القول ان فضل حازم يتجلى في منهجه اكثر مما يتجلى في فكره، لأنه لم يكد يأتي بجديد يذكر في مبادىء النقد وان كان قد أجاد عرض هذه المبادىء في ثوبها اليوناني حيناً والعربي حيناً آخر وصفوة القول ان معنى المحاكاة عنده ظل محصوراً في التشبيه الظاهر على نحو ما كان سائداً، فلم يتح له ان يضفي عليه ما ينقله من تصوير «الشيء» الى تصوير

---

(١) : ص ٣٤١

«الفعل» ومن التعلق بـ «الكائن الى التعلق «بالممكن» مما كان كفيلاً بفتح آفاق جديدة امام الخيال الشعري العربي .

٣ ـ حازم بين المنهاج والتطبيق :

يتميز حازم بأنه شاعر ايضاً فضلاً عن كونه ناقداً ، اذن ، فقد كانت امامه فرصة نادرة ليطبق في شعره ما رسمه في نقده وها هنا يجد المرء اغراء يدفعه الى المقارنة بين النظر والعمل ، ليرى ما اذا كان حازم مخلصاً لمنهجه النقدي بحيث يأتي شعره صورة لنظريته ، بيد انه ما يكاد ينظر في قصائده ومقطعاته التي نشرها الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة[1] حتى يرى بوضوح ان ثمة بونا شاسعاً بين ما دعا اليه، وما درج عليه، فاذا كان قد اتى في «منهاجه» بلمحات نقدية بارعة، فاننا لا نجد في شعره التقليدي أي أثر لهذه اللمحات وذلك يدعو الى افتراض امرين ، فاما انه لم يكن يعتقد بضرورة التطبيق العملي ، وذلك أمر بعيد واما انه كان يعتقد ان شعره هو تطبيق لنهجه النظري ، وذلك يؤكد ـ لا محالة ـ بأن مفهومه عن المحاكاة لم يكد يجاوز اعتبارها ضرباً من المجاز ، وان ما افاض فيه من معاني التخييل ، والاغراب ، والصدق ، والتحسين والتقبيح ، لم يكن الا رموزاً جديدة لمعان قديمة ، فكأن شعره يفسر نقده ، ويؤكد ان هذا النقد كان تجديداً في المظهر لا في الجوهر ، وهكذا يمكننا ان نفهم كيف اسف حازم لان ارسطو لم تتح له معرفة طرائق التشبيه العربي ، ولما كان هو قد عرفها ، فقد كان شعره صورة لها ، بكل ما كانت تنطوي عليه في القرن السابع من جمود التقليد ، واذا نظرنا في مقصورته الالفية التي عارض بها مقصورة ابن دريد ، الفينا فيها تقليداً محضاً ينطوي على معظم اغراض الشعر فقد كان سبب نظمها (مدح

---

(١) قصائد ومقطعات، صنعة ابي الحسن حازم القرطاجني ، تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٧٢

المستنصر بالله الحفصى على تجديده الحنايا ، وايصاله الماء من زغوان الى تونس ثم استصراخه والاستنجاد به لغزو النصارى ، وتطهير بلاد الاندلس منهم)[1] وطبعاً فلا بد ان تبدأ بالغزل وتشتمل على المديح ، والرحيل ، والشكوى ، الى ان يختمها حازم مباهياً بها عروة بن حزام ، وابا الطيب المتنبي :

نظمتها فريدة في حسنها	منظومة نظم الفريد المنتقى[1]
تخطب بالانفس اعلاق لها	نفيسة بكل علق تفتدى
تخير اللفظ الفصيح خاطري	لها، ولم يحفل بحوشي اللغى
قلدها من المعاني حلية	وزفها الى المعالي وهدى
نحوت في النقلة من اغراضها	مذاهباً اعيت على من قد نحا
فاختلفت أغراضها وائتلفت	بالمذهب المقصود فيها المنتحى
وانتسب المعنى بلطف حيلة	فيها الى المعنى الذي منه انتقى
نظمها ابن حازم وقد نمى	نسبها لابن حزام من نمى
وقد عزا الاحسان في امثالها	لابن الحسين احمد من قد عزا

واذا كان لنا لنا ان نستخلص آراء حازم من ابياته هذه ، فيبدو ان الشعر عنده نظم يتخير فيه اللفظ الفصيح ، ليعبر عن المعنى الشريف ، على نحو يجيد فيه الناظم التلطف في الانتقال بين شتى الاغراض ، والاحتيال على التأليف بين شتى المعاني ، وواضح ان هذا التعريف يناقض ما تقدم من تعريف الشعر في «منهاج البلغاء» حيث التخييل هو جوهر الشعر ، وان كان يوافق طبيعة المقصورة التي هي أقرب الى النظم منها الى الشعر ، حقاً ، اشار حازم كثيراً الى ضرورة عرض التصديق في اهاب التخييل بيد ان هذا العرض لم يتفق له في مقصورته التي غلب عليها طابع الخطابة ، والتي جمعت فنون الاغراض ، وفنون

---

(١) قصائد ومقطعات : المقدمة ص ٤١

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٠ - ٧١

البديع ، فهي - كما يقول حازم - قد (ازاغ الخاطر اقتناصها من خفي المراصد ، واهتدى اليها رائد الفكر ، وهدى منها الى العقول كل عقيلة بكر ، قد احكم صيغتها ومبناها ، وقسم صنعة لفظها ، ومعناها الى ما ينشط السامع ، ويقرط المسامع ، من تجنيس انيس ، وتطبيق لبيق ، وتشبيه نبيه ، وتقسيم وسيم ، وتفصيل اصيل ، وتبليغ بليغ ، وتصدير بالحسن جدير)[1] ويبدو ان ما اشار اليه من تجنيس وتطبيق ، وتشبيه وتقسيم هو ما كان يريده بالمحاكاة والا لما افتخر باشتمال مقصورته عليه ، وهو الذي يقول : ان المحاكاة جوهر الشعر ، والحق ان هذه المحاكاة لم تفلح في انقاذ الشعر من الطابع النثري ، وما يظهر في هذا الشعر من صور انما هو غالباً محاكاة لما تقدمه ، فكأن مفهوم المحاكاة ينصرف هنا الى تقليد القدماء كما هو ظاهر في مطلع المقصورة الغزلى :

لله ما قد هجت يا يوم النوى	على فؤادي من تباريح الجوى [2]
لقد جمعت الظلم والاظلام اذ	واريت شمس الحسن في وقت الضحى
فخلت يومي اذ توارى نورها	قبل انتهاء وقته قد انتهى
فيا لها من آية مبصرة	أبصرها طرف الرقيب فامترى

فالتصنيع اوضح في هذا المطلع من التخييل ، ومقصورته انموذج لما كان يريده العرب في عمود الشعر ، سواء في توزع اغراضها بين غزل ومديح ، ووصف ورحيل ، ام في توزع اسلوبها بين شرف المعنى وفصاحة اللفظ ، واصابة الوصف ، ومقارنة التشبيه[3] فضلاً عن التزامه احكام الربط بين الاغراض من جهة ، ومدح الخلفاء بالعقل والعفة والعدل ، والشجاعة ، والدين ،

---

(١) المصدر نفسه : ص ١٠ - ١١ .

(٢) المصدر نفسه : انظر الغزل ص ١٧ - ٢٠ .

(٣) انظر : مقدمة المرزوقي على شرح الحماسة ص ٩

والعلم ، والحلم ، والتقى ، والورع وذلك على جهة الافراط من جهة اخرى[٣] كما شرط هو في «منهاجه» اذن فان شعره ربما كان ذا دلالة واضحة في تفسير نقده ، ورده الى الصبغة العربية ، لا الى الصبغة اليونانية .

فاذا تركنا مقصورته الى سائر شعره ، الفينا طابع شعره واحداً من حيث انصراف المحاكاة الى مظاهر الامور على سبيل التقليد المحض لصور القدماء ، فها هنا ايضاً لا نجد محاكاة ابعد من تصوير الشيء كما هو كائن ، ولا مجال للحض على فعل او النهي عن فعل في مثل شعره الذي وصف فيه الطبيعة ، او الوردة ، او نور اللوز ، والغريب ان الناقد الذي افرغ جهده في جعل المحاكاة تصويراً لمظاهر الاشياء لم ينصرف في شعره الى الوصف باكثر من عشرة ابيات في ثلاث مقطعات تقليدية نحو قوله في الطبيعة :

فتق النسيم لطائم الظلماء	عن مسكة قطرت مع الانداء[١]
وغدا الصباح يفض خاتم عنبر	بالشرق عن كافورة بيضاء
والكوكب الدري يزهر سابحاً	في مائه كالدرة الزهراء
وكأنما ابن ذكاء يذكي مجمراً	منه يفيد الريح طيب ذكاء

وواضح ان هذا التصوير الحسي لم ينطو على أية لمحة خيالية جديدة ، وأي جديد في نسيم يفتق الظلام عن مسك ندى ، او صباح يفض خاتم عنبر عن كافور ؟ أو زهر كالدر يملأ الجو ارجاً ؟ وأية صلة بين التشبيه في شعره ، والمحاكاة في نقده ؟ اذن ثمة بون شاسع بين افكاره واشعاره ، وطبعاً ، ليس

(٣) انظر : منهاج البلغاء ص ١٧٠

(١) قصائد ومقطعات : ص ٧٥ .

(٢) انظر : وصف الوردة الذي يحاكي فيه حازم وصف ابن الرومي لقوس الغمام : ص ١٤٥ ، ووصف نور اللوز وتشبيهه بالاصداف والدرر ، ص ١٦٧ ، وثمة بيت واحد في وصف الخيل يبدو انه جزء من قصيدة ضائعة : ص ١٩٨ وانظر وصف ابن الرومي لقوس الغمام العمدة ، ٢/ ٢٣٦ ـ ٢٣٧

للمرء ان يفترض فيمن يحيط باحكام النقد ان يبدع في اخيلة الشعر ، والا لكان كل ناقد شاعراً ، غير ان حازماً هو الذي وضع عشر قوى قال : ان ابداع الشاعر منوط بتوفرها ، وعلى قدر توفرها تكون مرتبته ولسنا ندري : هل كان حازم يعتبر نفسه ممن توفرت فيه هذه القوى ؟ وهل توفرت فيه كلها او بعضها ،؟ ومهما يكن ، فلعل الشعر لا يتأتى بتوفر قوى مصطنعة اذا غابت قوة الموهبة الفطرية التي يعسر اكتسابها ، وربما كان شعر حازم يشتمل حقاً على معظم هذه القوى التي وضعها في «منهاجه» غير انه يبقى شعراً مصنوعاً ضعيف الحظ من قوة الطبع او قوة الخيال ، وهنا يعرض لنا قوله ان «النظم صناعة آلتها الطبع»[1] ، ولكن هذا الطبع ليس هو ما صدر عن جبلة الشاعر ، وانما هو «استكمال للنفس في فهم اسرار الكلام»[2]اما هذه القوى فهي القوة على التشبيه ، والقوة على تصور كليات الشعر ، والقوة على تصور أفضل صورة للقصيدة ، والقوة على تخيل المعاني والشعور بها ، والقوة على ملاحظة تناسب المعاني ، والقوة على ملاحظة العبارات الحسنة ، والقوة على تنسيق هذه العبارات ، والقوة على الالتفات ، والقوة على الربط ، والقوة على تمييز حسن الكلام من قبيحه[3] وما دام الطبع هو استكمال النفس في فهم اسرار الكلام بحسب توفر هذه القوى فقد كان ينبغي ان يأتي شعر حازم انموذجاً لهذا الطبع المتمكن من اسرار الكلام ، بيد ان شعره لم يكن حقاً هذا الانموذج ، فضلاً عن ان يكون انموذجاً للمحاكاة كما عرفها هو ، واذا كان ذلك واضحاً في وصفه ، فانه واضح ايضاً في غزله الذي غلب عليه ان يقدمه في مطلع قصائد المديح ، او مجالس الأنس ، ما خلا قصيدة واحدة جعلها

---

(١) منهاج البلغاء ص ١٩٩

(٢) المصدر نفسه : ص ١٩٩

(٣) انظر : المصدر نفسه ص ١٩٩ ـ ٢٠١

خالصة للغزل[١] ولعل كون الغزل مقدمة للمديح يشي بطابعه التقليدي[٢] اما قصيدته الغزلية فهو يبدؤها يجعل محبوبته ظبية وبدراً لحظهـا رشـأ وابتسامتهـا زهرة ، وثغرها لؤلؤ ، وحسنها سلطان ، وطبعـاً لا بد ازاء هذا الحسـن من عاذل ، غير ان الشاعر لا يصغي كالعادة الى هذا العاذل[٣] ويبدو ان اوصـاف الحسن التقليدية قد نضبت سريعاً فلم يلبث حازم ان التمس وسيلة الى اعادتها في قالب لفظي آخر بأن اجاب العاذل ان محبوبته يوسفية الحسن ، وانها ظبي يرتعي القلوب ، او مهاة لها لحاظ تحيي وتميت[٤] وهنا يتذكر سالف ايام الوصال ، على خوف الرقيب ايضاً ، وما كان في هذه الايام من نجوى وشكوى ، وكيف سعا الى محبوبته تحت جنح الليل كما كان يسعى عمر بن ابي ربيعة[٥]، ثـم يختم قصيدته بما درج عليه العرف من شكوى السهر والهجر[٦].

اما المديح الذي يقرب من ثلاثين قصيدة هي معظم ديوانه ، فلا ريب انه يخضع لما وضعه هو من احكام مفصلة ، ما دام قد أخذ نفسه برسم هذه الاحكام كما رأينا[٧] ، اذن فنمط المديح واحد مهما تغير اللفظ ، لان مدار الأمر على معيار ثابت لنظم متغير ، يقول حازم : (ان امداح الخلفاء يجب ان تكون نمطاً واحداً ينحى بأوصافها ابداً نحو الافراط)[٨] وحقاً كان حازم وفياً لهذا النمط في مدائحه ،

---

(١) انظر القصيدة : ص ٢٠٩

(٢) انظر هذا الغزل في قصائده : ص ٧٦ ، ٨١ ، ٩١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٦٩ ، ١٧٦ .

(٣) ص ٢٠٩

(٤) ص ٢٠٩ - ٢١٠

(٥) ص ٢١٠

(٦) ٢١٠ - ٢١١

(٧) انظر : منهاج البلغاء ص ١٧٠ - ١٧١

(٨) منهاج البلغاء ص ١٧١

فكان الخليفة ـ دائماً ـ تقياً ، ورعاً ، شجاعاً ، عادلاً حليماً رحيماً ، كريماً ، مهيباً ، ولقد مدح ثلاثة خلفاءهم ابو زكرياء الحفصي والمنتصر والواثق ، فلم تختلف صفات المديح[1] ولم ينس ان يجنح الى الافراط ، فنراه مثلاً يقول في المنتصر :

دعوت فلبى أمرك الشرق والغرب واصغت لداعي هديك العجم والعرب [2]
وجاء ملوك الأرض نحوك خضعاً يقودهم رعب ويحدو بهم رغب
كأن جميع الخلق جسم مدبر ورأيك فيه الروح والنفس والقلب

وهكذا ، فان آراء حازم لم تختلف عن الآراء النقدية السائدة ، بل لعلها كانت تأكيداً لهذه الآراء وتنظيماً لها .

ويبقى من اغراض حازم قصائده في الزهد ، وهي ثلاث : اثنتان منها تسبيح الهي ، وثالثة في المدح النبوي ، والقصيدة الاولى تقرب من ثلاثين بيتاً تنصب على تنزيه الله سبحانه ، وتبيان عظمته ، والحض على طاعته[3] والاخرى مؤلفة من ستة عشر ومائة بيت تبدأ جميعها ـ ما خلا ستة ابيات ـ بلفظ «سبحان» الذي تتلوه نعمة من نعم الله ، وربما كان مجرد التزام لفظ «سبحان» في مطلع كل بيت ينبىء عما فيها من صنعة حشد لها المعاني الدينية في قالب النظم ، دون ان يكون لهذا النظم حظ من التخييل ، فحازم كان ينظم اكثر مما كان يعبر ، وعلمه كان اظهر في قصيدته من شعوره :

سبحان من سبحته السن نطقت من عالم في حجاب الغيب مكتتم[4]

---

(١) انظر مدحه لابي زكرياء : ص ٧٧ ـ ٧٨ ومدحه للمنتصر ص ٨٣ ـ ٨٥ ومدحه للواثق ص ١٤١

(٢) قصائد ومقطعات : ص ٨٧

(٣) المصدر نفسه : ص ١٧٤

(٤) المصدر نفسه ص ١٨٨

سبحان من سبحت سبع له سبحن من لسماوات ذات الأنجم العتم
سبحان من سبحت شمس النهار له والبدر بدر الدجى والشهب في الظلم
سبحان من سبح الليل البهيم له وسبح الصبح يبدي ثغر مبتسم
سبحان من سبح الرعد المرن له والريح والبرق في سحب الحيا السجم
سبحان من سبح الجسم الجماد له بمنطق من لسان الحال منفهم

ويتساءل المرء عن قيمة مثل هذه القصيدة في معيار حازم نفسه الذي ذهب الى ان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ، ويفترقان بصورتي التخييل والاقناع[1] فأي تخييل في هذه القصيدة الخطابية القائمة على الاقناع؟ واذا كان التخييل - لا الوزن او المعنى - هو جوهر الشعر ، فهل يمكن القول : ان التخييل يغلب على الاقناع في هذه القصيدة ؟ وايضاً ، اليس الاقناع هو طابع قصيدته في مدح النبي - صلى الله عليه وسلم - :

قف بين قبر محمد والمنبر وقل السلام على السراج الأنور[2]
والثم ثرى قبر النبي محمد وبذلك العفر الأسرة عفر
واستنش طيب نسيمه وانعم به واجعله خير ذخيرة للمحشر
واشفع صلاتك بالسلام وصلها ابداً على الهادي البشير المنذر

اذن لا سبيل الى اعتبار شعر حازم مثلاً لنقده ، بل لعله يمكن اعتباره نقيض نقده ، ولا سيما اذا نظرنا في شعره في الاحاجي[3] والتضمين[4] وذلك يؤكد ان الشعر ليس صناعة مكتسبة بقدر ما هو طبع موهوب ، وان حازماً لم يأت بجديد

---

(١) منهاج البلغاء : ص ٢١ .

(٢) قصائد ومقطعات : ص ١٣٩

(٣) انظر : المصدر نفسه ، ص ١١٢

(٤) انظر : المصدر نفسه : ص ١٧٩

في نقده اللهم الا في طريقة العرض ، ذلك ان المرء لا يرى في شعره من آرائه سوى مسألة احكام الرباط بين اغراض القصيدة جرياً على مذهبه في ان تعدد هذه الاغراض ادعى الى ابعاد السأم عن ذهن السامع ، اذا ما اجيد الربط بينها ، وهذا يعني اخلاص حازم لمفهوم المحاكاة التي لا تقتضي وحدة الموضوع بقدر ما تقتضي تنوعه ، جرياً على عمود الشعر ، وهكذا فلعل حازماً لم يتخل قط عن المفهوم العربي الى المفهوم الاغريقي للمحاكاة ، ما دام الشعر العربي جزءاً من حضارة تختلف عن حضارة الاغريق .

المصادر والمراجع

ابن الأثير : ضياء الدين :

المثل السائر ، المطبعة البهية ، القاهرة ١٣١٢ هـ

أرسطو :

كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ترجمة الدكتور شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ م .

أفلاطون :

جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، مطبعة المقتطف، القاهرة ١٩٢٩م

فايدروس ، ترجمة الدكتورة أميرة حلمي مطر ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ، القاهرة .

بامات : حيدر :

مجالي الإسلام : ترجمة عادل زعيتر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة .

بدوي : الدكتور عبد الرحمن :

مقالة : « ابن سينا وفن الشعر لأرسطو » في الكتاب الذهبي للمهرجان الألفي لابن سينا ، القاهرة ١٩٥٢ م .

مقدمة : فن الشعر لأرسطو ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ م .

ابن بسام :

الذخيرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٩ م

أبو تمام : حبيب بن أوس :

ديوان أبي تمام : شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق الدكتور محمد عبده عزام ، الطبعة الثالثة دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ م

الجاحظ : أبو عثمان :

البيان والتبيين : تحقيق عبد السلام هارون ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٤٨ م

الحيوان : تحقيق عبد السلام هارون ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦٩ م

الجرجاني : عبد القاهر :

أسرار البلاغة : تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، الطبعة الثانية ، مطبعة المنار ، القاهرة ١٩٢٥

دلائل الإعجاز : تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، الطبعة الثانية ، مطبعة المنار ، القاهرة ١٩٣١

ابن جعفر : قدامة :

نقد الشعر : تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دون تاريخ .

جويو : جان ماري :

مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية ، الطبعة الثانية ، دمشق ١٩٦٥ م .

عباس : الدكتور إحسان :
تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٧١م
عبد الرازق : الشيخ مصطفى :
فيلسوف العرب والمعلم الثاني ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٤٥م
عزام : الدكتور عبد الوهاب :
ذكرى أبي الطيب ، مطبعة الجزيرة ، بغداد ١٩٣٦ م
ابن قتيبة :
الشعر والشعراء : تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ م
العقاد : عباس محمود :
ابن الرومي : حياته من شعره ، مطبعة مصر ، دون تاريخ .
عياد : الدكتور شكري
دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة ، ضمن كتاب أرسطو في الشعر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ م
الفارابي : أبو نصر :
تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي .
كتاب الشعر : تحقيق الدكتور محسن مهدي ، ضمن : مجلة شعر ، بيروت ١٩٥٩ ، العدد : ١٢
فروخ : الدكتور عمر :
أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم : الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٦٤ م

حسين : الدكتور طه :

مقدمة « نقد النثر » في البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر ، مطبعة دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٣٣ م .

مع المتنبي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٦ م

الخفاجي : ابن سنان :

سر الفصاحة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٣٢ م

ابن رشد : أبو الوليد :

تلخيص كتاب الشعر لأرسطو ، ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م

تلخيص الخطابة ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ م

ابن رشيق : أبو علي الحسن :

العمدة : تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٦٣ م

الرومي : جلال الدين :

المثنوي : ترجمة الدكتور عبد السلام كفافي ، المكتبة العصرية ، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٦٦م

ابن الرومي : أبو الحسن علي :

ديوان ابن الرومي ، تحقيق الدكتور حسين نصار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ م

ريتشاردز :

مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، القاهرة ١٩٦٣ م

زكريا : الدكتور فؤاد

دراسة لجمهورية أفلاطون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ م

ابن سينا : أبو علي :

تلخيص كتاب الشعر لأرسطو ، (الفن التاسع من كتاب الشفاء) ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م

كتاب المجموع أو الحكمة العروضية ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٦٩ م .

شبنجلر : أوزوالد :

تدهور الحضارة الغربية ، ترجمة أحمد الشيباني ، مكتبة الحياة ، بيروت .

ضيف : أحمد :

مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٢١ م

ضيف : الدكتور شوقي :

في النقد الأدبي ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ، دون تاريخ .

النقد ، (فنون الأدب العربي) الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٧٤ م

البلاغة تطور وتاريخ ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ م

الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠ م.

ابن طباطبا محمد بن أحمد :

عيار الشعر ، تحقيق الدكتور طه الحاجري ، والدكتور محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦ م

ناصف : الدكتور مصطفى :
الصورة الأدبية : مكتبة مصر ، القاهرة ، دون تاريخ .
قراءة ثانية لشعرنا القديم ، منشورات الجامعة الليبية ، كلية الآداب ، مطابع دار لبنان .

هلال : الدكتور محمد غنيمي :
النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٣ م

ابن وهب اسحق بن ابراهيم :
البرهان في وجوه البيان ، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب ، والدكتورة خديجة الحديثي ، بغداد ١٩٦٧ م

القرطاجني : أبو الحسن حازم :
منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٢ م .

كروتشه : بنديتو :
علم الجمال ، ترجمة نزيه الحكيم ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ١٩٦٣ م

الكلاعي : أبو القاسم محمد :
أحكام صنعة الكلام : تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦

كوليردج : صموئيل تايلور :
نصوص ، ضمن كتاب « كولردج » للدكتور مصطفى بدوي ، دار المعارف ، القاهرة .

الكيلاني : كامل :
مختارات من ديوان ابن الرومي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، دون تاريخ .

المتنبي : ابو الطيب :
ديوان أبي الطيب ، تحقيق الدكتور عبد الوهاب عزام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٤ م .

المرزوقي :
مقدمة شرح ديوان الحماسة ، تحقيق : أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ م.



الفهرست







